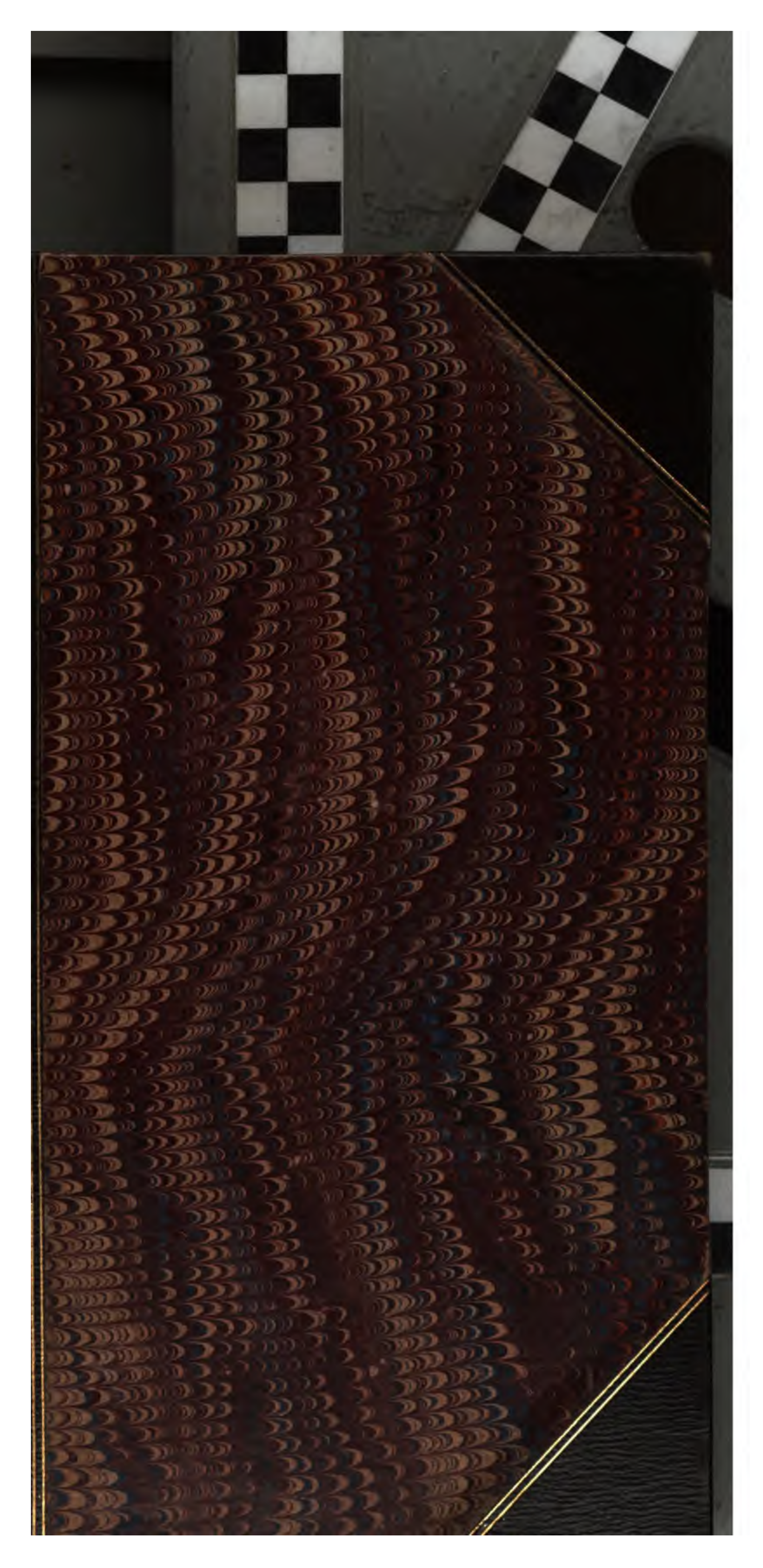
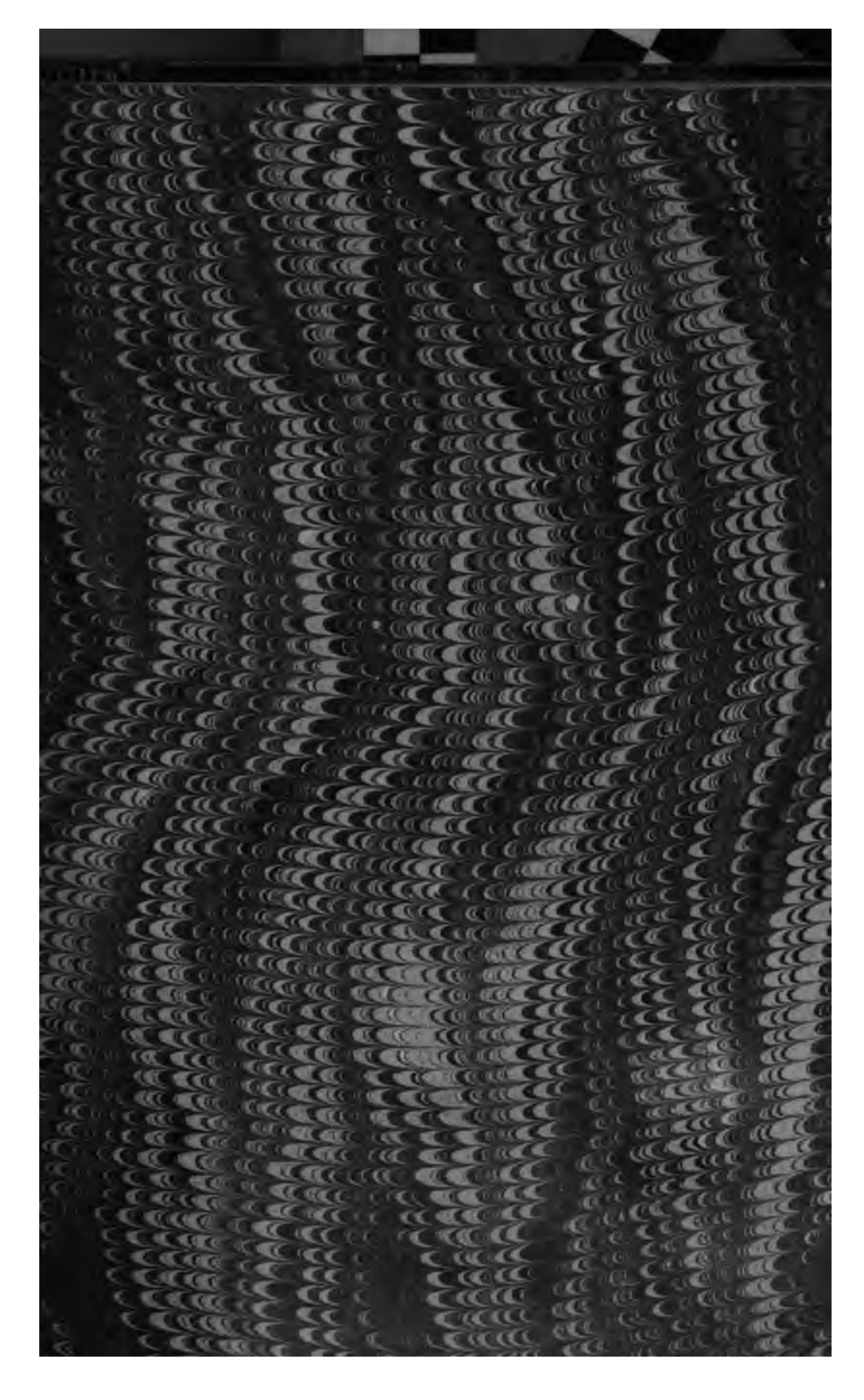



25. l. 8
Taylor Institution.



HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

TYPOGRAPHIE FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS ANCIENS

JUSQU'A NOS JOURS

PAR F.-J. FÉTIS

TOME DEUXIÈME



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1869

AVANT-PROPOS.

Une étude suivie pendant une longue succession d'années m'a démontré que le sentiment de la musique, chez les nations comme chez les individus, est en raison de la conformation du cerveau. De là l'explication naturelle d'une multitude de phénomènes qui se manifestent dans le chant instinctif des races diverses. Les relations des sons n'affectent pas de la même manière les peuples de races différentes; ce qui charme l'une déplaît à l'autre, précisément parce que les organes cérébraux n'ont ni les mêmes dimensions, ni les mêmes aptitudes. Par l'effet d'une faculté d'induction dont certains peuples sont doués, ils progressent dans la musique comme dans les autres arts et surtout dans les sciences; mais le don naturel qu'ils ont de se développer progressivement est accompagné d'un penchant à la transformation, qui leur fait considérer tout changement comme progrès et les empêche de saisir le point où la transformation devient décadence. Pour d'autres peuples, la faculté d'induction est moins active; chez eux, le progrès a des limites ainsi que la tendance vers le changement. Parvenus à certain degré d'avancement, la carrière se ferme pour eux et l'immobilité devient permanente, à moins qu'une impulsion nouvelle ne leur soit imprimée par les autres peuples dont il vient d'être parlé. Les peuples de cette race ont des chants d'une certaine forme, et des instruments sonores analogues au système tonal de ces chants; mais ils ne peuvent parvenir à la formation d'un art complet de la musique. Enfin, il est des populations dont la conformation cérébrale est si imparfaite, que la faculté d'induction leur fait presque absolument défaut. Pour elles, point de progrès, car le progrès ne se fait que dans le temps; or le temps n'existe pas pour

les populations de cette espèce, tous les jours retrouvant les mêmes bornes dans les idées et n'offrant pas de différences sensibles. La nécessité de pourvoir à leur existence est la seule cause d'intellectuelle activité qu'on leur connaisse. Ce n'est pas à dire que ces peuples ne soient sensibles aux successions du petit nombre de sons dont se composent leurs chants; ils en éprouvent même des joies frénétiques et des transports que ne nous inspirent pas les œuvres les plus parfaites du génie musical. Le rhythme surtout produit sur eux les plus vives impressions, s'il est accompagné d'un d'un grand bruit.

Il est de toute évidence que chez des peuples d'organisation si différente la musique de l'un ne peut plaire à l'autre : quelle est donc la musique de chacun d'eux? L'histoire générale de cet art, que je publie aujourd'hui, est la réponse à cette question. J'ai la certitude des faits qui y sont exposés : comment pourrait-il en être autrement? Il n'est pas une des singularités de cette histoire qui n'ait été vingt fois reprise dans mon travail, afin de m'assurer de leur réalité; j'ai examiné, étudié, pesé toutes les objections qu'on leur a opposées, et j'en ai démontré les erreurs. Les systèmes de tonalité des peuples orientaux, incompatibles avec notre sentiment musical, ont été particulièrement des sujets d'étude sérieuse pour le second volume de l'Histoire générale de la musique. Je crois devoir en dire ici quelques mots, parce que, parmi les comptes rendus du premier volume de cet ouvrage, très-bienveillants d'ailleurs et qui m'inspirent un vif sentiment de gratitude, il s'est produit quelques erreurs de faits, lesquelles proviennent de malentendus qu'il est nécessaire de faire disparaître. J'ai dit dans ce premier volume quelques mots des échelles tonales des Arabes divisées par tiers de ton : on a cru qu'il s'agissait d'une musique dans laquelle les chants n'auraient eu que des intervalles de tiers de ton; mais jamais, en aucun temps, en aucun pays, il n'y eut de chants de cette espèce. On n'en connaît pas davantage qui soient composés de quarts de ton, quoique l'échelle des Persans et des Turcs soit divisée par cet intervalle. Ce qu'il y a dans la musique arabe, c'est une multitude de modes dans lesquels les demi-tons mineurs

de nos gammes ascendantes sont remplacés par des intervalles de tiers de ton : quant aux autres notes du chant, elles sont, comme les nôtres, à des intervalles de tons. Toute la différence consiste donc entre deux intervalles de tiers de ton remplaçant des demi-tons mineurs, ce qui donne pour chacun la différence d'un comma ou neuvième de ton. Chaque fois qu'elle se fait entendre, cette différence nous affecte d'un défaut de justesse, comme l'oreille d'un Arabe est blessée par notre demi-ton mis à la place de son tiers de ton. *Vous chantez faux,* disait Villoteau au musicien du Caire qui lui dictait un air pour le noter; quand la mélodie fut écrite, Villoteau la chanta : *mais c'est vous qui chantez faux*, s'écria l'Arabe! Tous deux avaient raison : Villoteau avait substitué des demi-tons aux tiers de ton, et le musicien arabe ne retrouvait plus ses intonations. Deux races différentes ne peuvent avoir le même sentiment du rapport des sons. Lors donc que, pour combattre ce que j'ai dit de la gamme arabe par tiers de ton, on m'oppose *le fait brutal de notre gamme*, suivant l'expression du critique, on suppose que tous les peuples ont la même organisation, et l'on tombe dans la plus grande erreur anthropologique qu'il soit possible d'imaginer. Au reste, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'elle se produit à l'occasion du même sujet, car il y a près d'un siècle que Toderini, ancien professeur de philosophie à Vérone, ayant habité à Constantinople pendant cinq ans, publia un livre sur la littérature des Turcs, dans lequel il fit l'exposition de leur système de musique, mélange de tiers et de quarts de ton. Les journaux italiens de cette époque firent la critique du livre, et opposèrent à la réalité de la gamme turque la gamme de la nature, comme on disait, c'est-à-dire la nôtre. Depuis lors, le même argument a été souvent répété, avec aussi peu de raison.

De quoi s'agit-il, en effet? Personne assurément ne propose de substituer la gamme arabe à celle de la musique européenne : c'est donc la réalité de cette gamme qu'on met en doute, ou plutôt qu'on prétend nier? Mais pour prouver cette réalité, il y a surabondance de documents. En premier lieu se présentent les auteurs arabes de traités de musique qui en exposent la théorie. Pour n'en citer que les principaux, je nommerai d'abord *Mohammed ben Ahmed-el-*

Haddah, Arabe d'Espagne, mort l'an de l'Hégire 561 (1165); puis *Ssafifeddin Abdolmonim*, de Bagdad; *Mahmoud Schirafi*, mort en 716 (1315); *Mahmoud d'Amoul,* qui écrivait en 750 (1340); *Abd-el-Khadir ben Gaibi*, qui vivait en 824 de l'hégire (1421), et les quatre traités anonymes dont Villoteau s'est servi pour son travail. Ces auteurs ne parlent pas de tiers de ton, mais ils comptent *dix-sept intervalles* contenus dans l'octave et quarante sons formant le diagramme général de la musique; or, d'après leurs règles pour le nombre de quartes justes dans l'étendue de l'octave, il est évident que les cinq tons de cette étendue sont divisés par tiers, ce qui donne quinze intervalles, et les deux demi-tons mineurs complètent le nombre dix-sept. Ajoutons à ces autorités irrécusables les témoignages de Villoteau et de Lane, qui, après avoir passé plusieurs années au milieu des Arabes, déclarent que leur échelle musicale est divisée par tiers de ton, et l'on verra ce que deviennent les négations de musiciens européens qui, ne sachant rien de tout cela et ne consultant que leur sentiment, résultant d'une organisation différente, considèrent comme impossible ce qui y est opposé.

Cependant, quelle que soit l'autorité des ouvrages théoriques que je viens de citer, il existe des preuves matérielles plus décisives encore de la réalité des tiers de ton dans la tonalité de la musique arabe, car elles appartiennent à la pratique de cette musique : ces preuves palpables se trouvent dans la division, par des cases, du manche des instruments à cordes pincées appelés *tanbours,* dans les tablatures de ces instruments ainsi que dans celle du hautbois nommé *e'raquieh* : là l'évidence frappe les yeux et les oreilles. Je n'ai rien à ajouter ici à ce que j'en ai fait voir dans ce volume (pages 116 à 151). Je le dis avec conviction, il n'y a pas d'incrédulité qui puisse résister à des preuves si convaincantes.

Un mot encore néanmoins sur ce sujet. On a dit que les musiciens tunisiens entendus à l'exposition universelle de Paris, en 1867, ne chantaient point par tiers de ton : eh! sans doute, car, je le répète, il n'y a pas, il n'y a jamais de musique composée uniquement de cet intervalle; ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Les dix-huit sons

formant les dix-sept intervalles de l'échelle tonale des Arabes sont des intonations parmi lesquelles se fait un choix à petit nombre, suivant les formules des modes. Voilà ce que sont les tiers de ton de la musique arabe de l'Asie et de l'Égypte. Quant à ce qu'on appelle *les Arabes de Tunis,* ce sont, comme ceux du Maroc et de l'Algérie, des Maures issus d'un mélange de sang berbère, kabile et arabe, ainsi que je l'ai démontré dans ce second volume de l'Histoire de la musique. De plus, lorsque les Maures d'Espagne, modifiés par huit siècles de co-habitation parmi des peuples européens, en furent expulsés, ce fut dans leur ancienne patrie qu'ils se réfugièrent, s'y mêlant de nouveau avec les autres habitants. Ces peuples n'ont pas un seul des instruments arabes de l'Asie; leur échelle de sons, leurs modes sont différents et en petit nombre, tandis que les Arabes asiatiques en ont une variété poussée jusqu'à l'excès. Il y a, sans aucun doute, un reste de tradition arabe dans les chants de la Mauritanie, mais fort altéré. J'ai entendu aussi les musiciens de Tunis, et j'ai constaté qu'ils avaient des intonations fausses et des chants monotones; mais le temps m'a manqué pour déterminer la nature de leurs gammes.

Les tonalités de la musique de l'Inde, celles de la Perse et de la Grèce en ses premiers temps, reposent sur des principes aussi antipathiques à notre sentiment que la musique des Arabes. En nierons-nous la réalité? Leur opposerons-nous notre gamme diatonique, affirmant qu'elle seule est dans la nature? Démontrerons-nous notre proposition par les théories basées sur les longueurs proportionnelles des cordes et sur les harmoniques des tubes sonores? Qu'importe tout cela pour des peuples autrement organisés, dont l'instinct musical s'est manifesté dans des conditions différentes et qui ont affectionné ces petits intervalles de sons qui mettent notre oreille au supplice? Cette gamme diatonique, qui nous est si nécessaire et dans laquelle se sont produites tant de suaves mélodies, tant de pures harmonies; cette gamme, que nous déclarons la seule naturelle, n'en a pas moins été la dernière conquête musicale de l'antiquité; aucun des anciens peuples ne l'a connue originairement. Tout le second volume de l'Histoire générale de la musique

a pour objet de mettre cette vérité en évidence, par une multitude de monuments irrécusables et de preuves encore palpables. Ne nous heurtons pas contre cette évidence; n'opposons pas nos préventions aux enseignements de l'histoire, et consentons à reconnaître, tout en conservant notre orgueil de race, qu'il y a eu et qu'il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique. Que la nôtre soit un art plus élevé; que même elle seule soit un art, cela n'est pas douteux; mais il n'en est pas moins intéressant de connaître les formes primitives de ce même art et d'observer les transformations subies par ses éléments, avant qu'ils fussent parvenus à l'état où nous les voyons.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE

(CONTINUATION).

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE.

LIVRE QUATRIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES ARABES, LES MAURES ET LES KABYLES.

CHAPITRE PREMIER.

INTRODUCTION HISTORIQUE.

Bornée au nord par la Syrie et l'Algesireh, à l'est par le golfe Persique, au sud par la mer d'Oman, à l'ouest par la mer Rouge, la péninsule Arabique renferme de vastes déserts, défenses naturelles des populations qui l'ont habitée dès l'antiquité la plus reculée, et garanties de leur indépendance. N'ayant que peu de montagnes, l'Arabie offre, dans ses immenses plaines, les conditions les plus favorables à la vie nomade de ses habitants. Suivant d'anciennes traditions juives, sa première population se composa de descendants de Chus ou Cousche, fils de Cham, lesquels y étaient venus de l'Éthiopie. Dans la partie méridionale de cette vaste contrée asiatique vivait, vers le même temps, une autre famille issue de Chanaan, frère de Cousche, qui, plus tard, fut connue sous le nom de *Phéniciens*.

La Bible fait voir en Arabie d'autres races moins anciennes que les Couschites et les Chananéens. Formées de la postérité de Sem, par *Hébir* ou *Héber*, ces races sont, d'une part, les Yutanides, enfants de Yutan, fils de ce patriarche : on les trouve au midi; d'autre part,

ce sont les descendants d'Ismaël, fils d'Abraham, et ceux d'Esaü, les Iduméens, s'étendant vers le nord. Du milieu de ces peuples disparaissent insensiblement les Chamites, ou exterminés, ou absorbés par les races nouvelles. Les Chananéens (Phéniciens et Philistins), après avoir traversé l'Arabie septentrionale, s'établissent : les premiers dans la partie de la Syrie comprise entre l'Anti-Liban et la mer Méditerranée; les autres, dans une portion restreinte de la même contrée, limitrophe de la Judée (1). Les Couschites sont repoussés en Égypte et en Éthiopie. Restées seules en possession de l'Arabie, les races sémitiques s'y développent et se multiplient.

Les historiens arabes ont des traditions différentes de celles de la Genèse quant aux races primitives qui habitèrent l'Arabie, et qu'ils désignent par la qualification de races éteintes (*Bâïda*). Leur origine est incertaine, disent-ils, et leur histoire environnée de ténèbres (2). On a vu, dans l'introduction de ce livre, notre opinion concernant la nécessité absolue d'une migration de la race arienne, antérieure à toute tradition, et sans laquelle certains problèmes d'ethnographie seraient radicalement insolubles. Par les motifs exposés précédemment sur lesquels repose notre opinion à cet égard, nous croyons que les races primitives de l'Arabie furent d'abord les Chamites, puis les bandes de la race blanche sorties de l'Asie pour se répandre en Égypte, en Syrie, dans la Chaldée, dans la Mésopotamie, enfin dans l'Arabie. Après avoir vaincu les premiers occupants, ces bandes durent s'unir aux survivants, et, par cette altération de leur pureté originelle, donner naissance au type sémitique.

En ce qui concerne les races subsistantes, les historiens arabes se rapprochent des généalogies de la Bible : ils les font descendre de Sem, par *Hébir* (Héber de l'Écriture sainte), qui fut aussi le père des Hébreux. Ces races subsistantes (*Moutéakkahra*) se partagent en deux grandes familles : la tige de la première fut *Cahtan*, ou *Yutan*, fils d'Héber;

(1) Des exégètes et ethnographes des derniers temps, parmi lesquels on remarque Rosenmüller, Gesenius, Hitzig, Zach et d'autres, ont admis l'hypothèse singulière que les Philistins seraient venus de l'île de Crète dans le coin de la Palestine où l'histoire les trouve; cependant M. Renan, qui paraît pencher vers cette opinion, avoue que ce qui reste de la langue de ce petit peuple ne peut s'expliquer que par les langues sémitiques, particulièrement par l'hébreu (voyez *Histoire des langues sémitiques*, p. 55, 1re partie, 3e édition). On comprend que ces questions de philologie comparée ne peuvent être traitées dans une Histoire de la musique, quand elles ne touchent pas directement à l'objet de cette histoire.

(2) M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes avant l'islamisme*, livre Ier, p. 6.

la souche de l'autre est *Aduan*, descendant du même patriarche par Ismaël. Les plus anciennes tribus issues de Sem sont les *Ariba* (Arabes), le peuple d'Amlik, ou les *Amalica* (Amalécites de la Bible), celui d'Ad (les *Adites*), ceux de *Thamoud*, de Tasm, de Djadés (encore connus dans l'ancienne Mésopotamie sous le même nom de *Djésidis*), tous issus d'Aram et de Lud, fils de Sem (1). Venus plus tard, les Yutanides, ou Cahtanides, s'installèrent dans l'Arabie Heureuse, ou *Yémen*, y vécurent d'abord avec les *Ariba*, puis devinrent possesseurs exclusifs du pays, et envoyèrent dans toutes les régions de l'Arabie, des colonies, toujours désignées par la qualification de tribus yémaniques (2). Les Arabes, dont l'origine est la plus moderne, sont les descendants d'Ismaël, parmi lesquels on ne connaît bien que la branche d'Aduan, qui a eu l'Hedjaz pour berceau. Ellé a peuplé une grande partie de cette contrée et s'est étendue dans le Nedjed, ainsi que dans les déserts de l'Irak (Chaldée), de la Mésopotamie et de la Syrie.

Parmi ces familles, qui toutes étaient nomades et vivaient de leurs innombrables troupeaux, une seule, les Adites, se montra conquérante. L'an 2218 avant J.-C., ces Adites franchirent l'Euphrate et s'établirent dans les plaines de la Mésopotamie, d'où ils ne furent chassés par Bélus que cent quatre-vingt-cinq ans plus tard. C'est encore la même race qui, 2,042 ans avant l'ère chrétienne, conquit la Basse-Égypte, où, sous le nom de *rois pasteurs*, ou *Hycsos*, elle soumit le pays et le gouverna pendant cent cinquante et un ans, suivant le canon de Manéthon (3), ou deux cent soixante ans, d'après les calculs des historiens arabes. Ces Arabes furent expulsés de l'Égypte par

(1) Je n'ai pas à entrer ici dans la question posée en ces termes par un savant moderne : « Les « généalogies du X[e] chapitre de la Genèse, qui nous représentent l'ethnographie des Hébreux « vers l'an 1200 avant J.-C., ne correspondent nullement, il est vrai, aux divisions que fournit « la linguistique moderne. Mais il faut se rappeler que ce tableau groupe les peuples, non par « races, mais par climats; sa base est géographique et non ethnographique; Japhet, Sem et Cham « y représentent les trois zones, boréale, moyenne et australe; aucun de ces noms ne peut dé« signer une race, dans le sens scientifique que nous donnons à ce mot. Pour ne parler que de « Sem, entre les cinq fils qui lui sont attribués, Elam, Assur, Arphaxad, Lud et Aram, ce dernier « seul est sémitique, etc. » M. Renan, *Histoire des langues sémitiques*, pp. 40, 41, 3[me] édition. M. Renan appuie son opinion sur l'autorité de plusieurs savants allemands (voyez note 3 du passage cité); mais je me borne à suivre les historiens arabes pour l'origine des diverses familles de leur nation, et ne pense pas devoir aborder une discussion difficile sur une opinion peut-être trop hasardée.

(2) Caussin de Perceval, ouvrage cité, t. I, liv. I[er], pp. 7-8.

(3) M. Lesueur, *Chronologie des rois d'Égypte*, p. 324.

Amasis, chef de la dix-huitième dynastie Thébaine, l'an 1898 avant J.-C. (1). Après cette époque, ils disparaissent en quelque sorte de l'histoire générale, jusqu'aux conquêtes de l'islamisme, et un long silence d'environ vingt-quatre siècles se fait sur cette famille si originale de l'espèce humaine. De grands empires se forment en Orient, parviennent au plus haut degré de splendeur, puis s'écroulent, sans que les Arabes en soient troublés au fond de leurs déserts. Il est vrai que des historiens de cette nation (2) disent que Bokht-Nassar (Nabuchodonosor II) reçut de Dieu la mission de châtier les Arabes en même temps que les Israélites, et que ce roi, les ayant vaincus, en transporta plusieurs tribus dans la Chaldée et les établit sur les rives de l'Euphrate; mais la critique moderne a contesté l'exactitude de ce fait. Fût-il vrai, d'ailleurs, il ne pourrait concerner que certaines tribus voisines de la Judée. L'histoire des Arabes, tirée de leurs auteurs les plus estimés, particulièrement d'Ibn-Khaldoun, démontre jusqu'à l'évidence qu'elle est toute renfermée dans les rapports des tribus entre elles, jusqu'à l'époque des guerres de l'islamisme. Une seule exception doit être faite pour les *Benou Amila* (tribu issue de Cahtan), qui quittèrent l'Yémen pour s'établir en Syrie, où, plus tard, ils furent alliés des Romains (3).

Toutes les tribus arabes furent idolâtres jusqu'aux premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne; alors un roi de l'Yémen, nommé Açad-Abou-Carib, converti au judaïsme dans une de ses expéditions militaires, introduisit cette religion dans une partie de son royaume; cependant on ne la trouve répandue chez les Arabes de l'Yémen et de l'Hedjaz que vers la fin du quatrième siècle, bien qu'un grand nombre de familles israélites se fussent établies en Arabie, depuis la ruine de Jérusalem, et qu'elles y eussent fondé des établissements. Vers l'année 525, le christianisme eut aussi des adhérents parmi les Arabes, à la suite de la conquête momentanée de l'Yémen par les Abyssins; mais l'idolâtrie continua d'être la religion dominante de l'Arabie jusqu'à l'époque où Mahomet (en

---

(1) Les dates de ces événements données dans les Dictionnaires historiques, notamment dans celui de Bouillet (*Dictionnaire universel d'histoire et de Géographie*), sont inexactes.

(2) Ibn Khaldoun et Moroudi, cités par M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes*, etc., t. I, p. 31.

(3) Aboulféda, *Hist. anteisl.*, p. 190.

arabe *Mohammed*) et ses lieutenants, les califes, eurent répandu et fait triompher la doctrine du *Coran* (622-714) dans presque toute l'Asie, en Égypte, dans l'Afrique septentrionale et dans l'Espagne méridionale. M. Renan a écrit, à propos de cette révolution dans les idées religieuses des Arabes : « L'islamisme lui-même, qu'est-il autre chose « qu'une réaction du monothéisme sémitique contre la doctrine de la « Trinité et de l'Incarnation, par laquelle le christianisme cherchait, « en suivant des idées d'origine indo-européenne, à introduire en « Dieu des relations impliquant diversité et vie (1)? » Il y a dans ces paroles, ce nous semble, une erreur capitale, démontrée par l'histoire de Mahomet et des progrès de sa doctrine. Tous les efforts de ce réformateur eurent pour objet l'anéantissement de l'idolâtrie chez les Arabes et l'éveil de la foi en un seul Dieu; le christianisme ne fut pour rien dans le but de cette réforme. M. Renan parle, en plusieurs endroits de son savant ouvrage, du *monothéisme sémitique*, et en fait un argument contre l'origine sémitique des peuples de la Chaldée, de l'Assyrie et de la Phénicie; mais il ne faut pas s'y tromper, le monothéisme n'exista dans l'antiquité que chez les Hébreux; c'est pour cela qu'ils occupent une position si élevée dans l'histoire de l'humanité. Tout le reste du monde connu fut idolâtre.

La vie arabe, simple, monotone, comme celle de tous les peuples pasteurs, avait cependant ses moments d'agitation occasionnés par les guerres de peu de durée que se faisaient les diverses tribus. Les passions ardentes de ces populations asiatiques les portaient à des actes de vengeance atroce contre leurs ennemis, pour des motifs souvent futiles. Ces guerres se terminaient toujours de la même manière, par les *razzias* des vainqueurs chez les vaincus, des troupeaux de chameaux et de moutons enlevés, des femmes et des enfants emmenés en esclavage; puis revenaient le calme, la paix, une succession d'années sans événements, sans émotions; le silence du désert. Ainsi s'écoulèrent plus de vingt siècles, avant que l'Arabie eût une place dans l'histoire.

Chez les Arabes, les vertus les plus estimées étaient le courage guerrier, la libéralité, le penchant à l'hospitalité la plus large et la plus désintéressée. En opposition à ces qualités, se montraient leur

(1) *Histoire des langues sémitiques*; liv. IV, ch. I, p. 307.

égoïsme, leur perfidie, leur cruauté dans les actes de vengeance. La pluralité des femmes était une coutume générale; chaque homme en épousait autant qu'il pouvait en entretenir; mais rien ne s'opposait à ce qu'il les répudiât lorsqu'il en avait la fantaisie. Au surplus, ces usages étaient communs à toutes les populations de l'Asie occidentale.

Adonnés à tous les genres de superstitions, les Arabes croyaient aux génies, à la magie, à la divination : ce qu'ils ne comprenaient pas était toujours attribué par eux à des causes surnaturelles. Mille préjugés étaient répandus chez toutes les tribus sur les pronostics fâcheux, sur les jours néfastes, ainsi que sur les moyens de conjurer le sort et de se le rendre favorable. Tels sont encore les Arabes répandus en Asie, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale. Doués du talent naturel de la poésie, ils paraissent l'avoir cultivée dans une antiquité reculée, et y avoir mis le cachet d'originalité qui appartient à leur nature, bien que des critiques de l'époque actuelle ne fassent commencer la manifestation de ce talent, chez les Arabes, que dans le sixième siècle de l'ère chrétienne. « Ce fut (a dit un sa-« vant) une vraie renaissance de sémitisme, une floraison inattendue « de l'esprit ancien, par une branche qui jusque-là avait été com-« plétement stérile (1). » A cette assertion, on peut opposer que rien n'arrive sans cause : si le talent de la poésie n'avait pas existé de tout temps parmi les populations de l'Arabie, et s'il n'avait rien produit dans l'antiquité, il n'aurait pas fait explosion au sixième siècle, alors qu'aucun grand événement n'était venu émouvoir le génie arabe, et précisément avant la naissance de Mahomet. Si les improvisations des poëtes arabes qui vécurent dans les temps anciens n'ont pas été recueillies, cela ne prouve pas qu'elles n'ont pas eu d'écho sous les tentes du désert : tant d'autres productions du génie humain ont disparu avec les générations qui les avaient vues naître, et sont perdues à jamais pour nous! Avant les découvertes de MM. Botta et Layard parmi les ruines de Ninive, qui aurait pu croire que l'art assyrien avait atteint au degré de splendeur dont l'évidence éclate jusque dans ses moindres débris? N'a-t-on pas d'ailleurs la preuve, dans ce dialecte pur de l'arabe, parlé dans l'Hedjaz antérieurement à Mahomet, que cette langue harmonieuse du Coran n'a pu recevoir ses

(1) M. Renan, ouvrage cité, livre IV, ch. 1er, p. 306.

formes définitives qu'après avoir été travaillée par les procédés de la versification ?

La musique fut aussi une des jouissances nécessaires des Arabes dès les temps les plus anciens de leur histoire ; mais, par une contradiction qui a été remarquée chez d'autres peuples sémitiques, et qui se retrouve encore dans tout l'Orient, ces accents de la mélodie, ces sonorités des instruments qui produisaient des émotions si vives chez les hommes du désert, n'avaient pour interprètes que des individus de la classe la plus infime. « La musique, dit un de leurs historiens (1), faisait partie des plaisirs des Arabes ; mais cet art, encore « dans l'enfance chez eux, n'était exercé que par des femmes de condition servile appelées *Kiyân*, et au singulier *Kayna*. Un luxe de la « maison des gens riches consistait à avoir des chanteuses. Abdallah, « fils de Djodhân, en possédait deux célèbres qu'il appelait *Djérâdetâ-Ad* (les deux cigales d'Ad), et dont il fit présent à son ami « Omeyya, fils d'Aboussalt. » Un biographe arabe de Mahomet (2) dit aussi qu'une musicienne appartenant à Abdalhat, fils de Khatal, et nommée *Fertina*, qui chantait habituellement des vers satiriques contre Mahomet, fut mise à mort. Cependant ce n'étaient pas toujours des femmes esclaves qui remplissaient les fonctions de chanteuses, car les Coraïschites, qui livrèrent le combat d'Othad aux partisans de Mahomet, avaient parmi eux les principaux personnages de la Mecque, qui, pour s'animer à combattre avec plus de courage, avaient emmené leurs femmes avec eux. Pendant la route, elles frappaient sur des tambours de basque, faisant entendre des chants de guerre, ou des lamentations sur la mort des héros tués à la journée de Bedr, et exaltant l'ardeur belliqueuse de leurs compatriotes (3). Hind, fille d'Otha, et les autres matrones, marchant à l'arrière-garde, faisaient résonner leurs tambours de basque, excitaient l'ardeur des guerriers, et, s'adressant à ceux qui entouraient le drapeau, elles leur chantaient ces vers :

« Courage, enfants d'Abbeddâr ! Courage, défenseurs des femmes !
« Frappez du tranchant de vos glaives. »

(1) *Agani*, cité par M. Caussin de Perceval, *Essai sur l'histoire des Arabes*, t. Ier, p. 351.
(2) *Tharik-el-Khamicy*, f. 266.
(3) M. Caussin de Perceval, ouvrage cité, t. III, p. 91.

Puis Hind chantait :

« Nous sommes les filles de l'étoile du matin. Nos pieds foulent des coussins « moelleux. »

L'obscurité qui avait environné l'existence des Arabes pendant plus de 2,000 ans, fut tout à coup dissipée par des événements qui frappèrent le monde d'étonnement et de terreur : un seul homme fut l'auteur de cette grande révolution. Né d'une famille distinguée de la Mecque (Mekke), ville de l'Yémen, vers l'année 570 de l'ère chrétienne (1), Mahomet était parvenu à l'âge de quarante ans, lorsque, après de longues méditations religieuses et des exercices de piété, il prit la résolution d'abolir, dans toute l'Arabie, le culte des idoles, le sabéisme et le judaïsme, qui s'y étaient introduits; enfin, d'y faire adorer un seul Dieu, le Dieu d'Abraham. Il se prétendait inspiré par l'ange Gabriel, qui lui révélait la vérité sur toutes choses. Dieu, disait-il, l'avait choisi pour son prophète. Ses premiers disciples furent sa famille et quelques amis. En 610, il commença ses prédications publiques et les continua pendant plusieurs années, sans se laisser ébranler par les railleries de la plupart des habitants de la Mecque, ou par une opposition plus sérieuse, qui se manifesta plus tard. Cette opposition finit par menacer sa vie, l'obligea à fuir secrètement, en 622, et à se réfugier à Yatrib, autre ville de l'Yémen, qui, dans la suite, fut appelée *Médine*. L'ère de l'hégire, qui est celle des musulmans, date de cet événement : *hégire*, mot arabe, signifie *fuite*.

Bien accueilli par les habitants de Yatrib, Mahomet y vit le nombre de ses partisans augmenter chaque année et devenir une petite armée, avec laquelle il soutint plusieurs combats contre les tribus idolâtres. Les ayant vaincues, il finit par rentrer à la Mecque à la tête de quatre-vingt mille hommes. Après ce triomphe, il mourut à Médine en 632. Aboubekr, qui lui succéda comme *calife* (vicaire), acheva de soumettre toutes les tribus de l'Arabie et de leur faire embrasser la nouvelle religion; puis, en 634, il commença la conquête de la Syrie et de la Mésopotamie, achevée par Omar, son successeur, en 638. Dans la même année, l'Égypte fut également soumise par les Arabes, qui ajoutèrent à ces conquêtes la

(1) Suivant le baron de Sacy, ce serait le 20 ou le 21 avril 571 de J.-C.; mais, d'après d'autres calculs de M. Caussin de Perceval, Mahomet serait né le 29 août 570.

Perse, en 652, l'Afrique septentrionale (692 à 708), et, en 714, l'Espagne, où s'établit une brillante monarchie mauresque, qui subsista pendant près de huit siècles, et dont le dernier débris, le royaume de Grenade, fut conquis par Ferdinand d'Aragon, en 1492.

Les quatre premiers califes, Aboubekr, Omar, Osman ou Othman, et Ali, tous disciples et compagnons de Mahomet, résidèrent à Médine, puis à la Mecque. Ali, parent du prophète, et devenu l'époux de sa fille, Fatime, ayant été élevé au pouvoir suprême en 656, fut obligé de combattre la faction rivale de Moawyah, et fut assassiné à Koufa, en 661. Moawyah fonda alors la dynastie des califes *Ommyades*, et choisit Damas (Syrie) pour le siége de son empire. Les règnes des Ommyades furent en général fort courts, car, dans l'espace de moins d'un siècle, quatorze membres de cette famille se succédèrent dans le califat. Le dernier prince de cette dynastie, Mehrvan II, fut renversé en 754 par Aboul-Abbas, qui devint chef de la dynastie des *Abbassides*, dont trente-sept descendants régnèrent jusqu'en 1258 (656 de l'hégire). Bagdad fut la capitale de l'empire des califes Abbassides. Le califat de Cordoue (Espagne) fut fondé en 756 par *Abd-el-Rahman* (en français, *Abdérame*), de la dynastie des Ommyades, échappé au massacre de sa famille par les Abbassides. Sa postérité régna sur les États mauresques de l'Espagne jusqu'en 1031 de l'ère chrétienne; puis divers États indépendants se formèrent parmi ces Arabes, dont l'existence politique déclina jusqu'à la fin du quinzième siècle.

Une transformation rapide et complète des populations arabes du désert fut le résultat des conquêtes de l'islamisme. Mises en possession de riches contrées où régnait une civilisation relativement plus avancée que la leur, elles perdirent bientôt leur simplicité primitive, se façonnèrent au luxe, à la mollesse, et, s'instruisant par degrés de choses dont elles n'avaient pas même soupçonné l'existence, elles cultivèrent avec succès les sciences, qui leur furent redevables de précieuses découvertes. Dès l'année 132 de l'hégire (749 de l'ère chrétienne), on aperçoit chez les Arabes les commencements de la philosophie; on cite même de cette époque un traité du *beau idéal*, dont l'auteur était Ebn Dschafer Ahmed, fils de Joussouf, fils d'Ibrahim (1). Dans le cours du second siècle de l'islamisme, les sciences

(1) Hammer-Purgstall, *Litteratur Geschichte der Araber*, t. III, p. 37.

mathématiques, l'astronomie et surtout l'astrologie, la médecine, la chimie, ou plutôt l'alchimie, la grammaire, la lexicologie, l'histoire, la philologie, sont déjà cultivées avec fruit et comptent un grand nombre d'écrivains. Les Arabes étudient, traduisent et commentent les auteurs grecs, particulièrement Aristote. La musique, qui n'avait été pour eux que le produit d'un instinct original, et qui n'avait eu pour interprètes, pendant une longue suite de siècles, que des conducteurs de chameaux et des femmes de condition servile, était devenue une étude sérieuse pour des hommes graves, lesquels s'efforçaient de donner à cet art une théorie rationnelle. Jusque vers le milieu du premier siècle de l'hégire, on ne trouve pas dans l'histoire le nom d'un seul chanteur, bien que les poëtes abondent, tandis que quarante-six chanteuses improvisatrices ont laissé des traces de leur existence au temps de Mahomet et des quatre premiers califes qui lui succédèrent. Des fragments de leurs inspirations nous sont restés (1). Persuadés que la conservation de leur dignité était incompatible avec la profession de musicien, les poëtes arabes avaient dédaigné, jusqu'à cette époque, de chanter eux-mêmes leurs vers. Mais sous les règnes des Ommyades (661-754 de notre ère), cet état de choses changea, car, dans cette période du califat, on remarque les noms de plusieurs chanteurs, parmi lesquels se distinguent *Saïb Chasir*, de Médine, le premier, disent les auteurs arabes, qui joignit sa voix aux sons du luth, *Nebith*, *Ebuth Thahan-el-Kareni*, et *El-Afis*, de Damas. C'est aussi dans le même temps que vécut le poëte *Chalil*, à qui l'on attribue un traité du mètre de la versification, et le plus ancien livre sur les tons ou modes de la musique arabe. Il mourut à Damas l'an 170 de l'hégire ou 786 de notre ère.

Dans les siècles suivants, le mouvement intellectuel et scientifique continue son développement chez les Arabes de l'Asie et de l'Espagne. La logique, la métaphysique, la philosophie morale, sont enseignées d'après les ouvrages des Grecs, traduits et commentés; l'arithmétique générale (algèbre) est, sinon inventée, du moins tirée de l'Inde par la Perse; la géométrie, l'astronomie, la géographie, la médecine, l'histoire, la philologie, la grammaire et la lexicologie occupent un grand nombre de savants, et près d'une centaine de traducteurs transportent dans la langue

(1) Hammer-Purgstall, ouvrage cité, t. I, p. 539-570.

arabe les productions des littératures étrangères. Le même mouvement se propage en Égypte, où règnent les califes Fatimites. Des philosophes ouvrent des cours où se pressent de nombreux élèves. Un de ces philosophes, *El Kindi,* dont les connaissances dans toutes les sciences passaient pour prodigieuses, et qui mourut en 248 (862 de l'ère chrétienne), est considéré comme le plus ancien auteur arabe dont on ait des traités systématiques de musique; il en écrivit six, à savoir : 1° sur la composition (?); 2° sur l'ordonnance des tons; 3° instruction sur les éléments de la musique; 4° traité sur le rhythme; 5° sur les instruments de musique; 6° sur l'union de la musique à la poésie. Parmi les élèves d'El Kindi, on remarque *Ahmed,* fils de *Mohammed*, fils de *Marwan es Serchafi*, médecin et philosophe, mort en 286 (899), qui a laissé trois ouvrages intitulés : 1° *Le grand livre de la musique, en deux discours;* 2° *Le petit livre de la musique, en quinze articles;* 3° *Introduction à la science de la musique.* Un peu plus tard, le célèbre philosophe péripatéticien *Abou-Nasr Mohammed ibn Tarkhan,* surnommé *El Fârâbi,* parce qu'il était né à Fârâbe (aujourd'hui Otrar), écrivit un traité de musique dans lequel il résuma la doctrine des Grecs, et fournit des renseignements précieux sur l'art de son temps. Des copies de cet ouvrage se trouvent parmi les manuscrits de l'Escurial (Espagne) et de la bibliothèque de Leyde. Le Fârâbi, appelé par les Arabes *le second maître,* c'est-à-dire *le nouvel Aristote,* mourut à Damas l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.).

Le goût passionné des califes et des sultans (1) pour la musique, goût que partageaient toutes les populations asiatiques; la munificence de ces princes envers les poëtes, chanteurs et instrumentistes, et même les distinctions honorifiques accordées quelquefois à ceux qui se faisaient remarquer par une habileté exceptionnelle dans cet art, en multiplièrent les interprètes pendant toute la durée du califat, et même jusqu'aux dernières années du quinzième siècle de notre ère, en Espagne. De toutes parts, on entendait les voix des chanteurs et chanteuses accompagnées par les *tanbours* ou *tanbourahs* (sorte de guitares à longs manches étroits), ou par le luth (*eôud*) : elles faisaient les délices des palais de Bagdad, de Damas et d'Alep, en Asie, de Cordoue,

(1) Lieutenants généraux des califes, dans quelques villes principales telles qu'Alep, Damas, Koniah, etc.

de Tolède et de Grenade en Espagne. Les historiens arabes font connaître les noms d'environ cent de ces *moghannis* (chanteurs) et *mothris* (joueurs d'instruments), qu'on désignait aussi par le titre de *musiker* (1), lorsqu'ils réunissaient ces deux talents avec plus ou moins d'éclat. A la même période appartiennent aussi les noms d'environ quarante chanteuses, qui ont joui d'une certaine célébrité.

La conquête de la Perse, faite par les Arabes dans la seconde moitié du septième siècle de notre ère, et sa possession, qu'ils conservèrent intacte pendant plus de trois cents ans, eurent pour résultat de modifier la musique des vainqueurs en certaines parties, ainsi que cela sera expliqué en son lieu. Les Arabes trouvèrent en effet, chez les Persans, un art relativement avancé, dont l'analogie avec le système musical des Hindous est sensible. On a la preuve de l'influence exercée par la musique des Persans sur celle des Arabes par les noms persans de plusieurs de leurs modes, et par les mots de la même langue introduits dans le vocabulaire musical des écrivains arabes. La Bibliothèque impériale de Paris possède un traité arabe sur la musique, par *Schamseddin al Saïdaoui al Damaschki*, lequel a pour titre *Ketab fi marefat alangan es schartha* (2), c'est-à-dire *Livre des tons ou de la musique*, avec des commentaires très-étendus, dont tous les mots explicatifs appartiennent à la langue persane. Des mélanges d'arabe et de persan se font également remarquer dans plusieurs ouvrages anonymes. Il existe aussi des traductions arabes de traités de musique écrits par des Persans; mais ceux-ci exposent une doctrine qui n'est pas identique avec le système de musique des Arabes, ainsi que cela sera démontré dans la suite de ce livre.

La puissance des califes ayant succombé au treizième siècle, sous les invasions des Turcs ou Tartares et des Mongols, après avoir reçu de rudes atteintes dans les guerres des Croisades; depuis longtemps les Arabes de l'Hedjaz s'étaient rendus indépendants sous le gouvernement de descendants d'Ali; enfin, le royaume maure de Grenade, dernier débris de la domination musulmane en Espagne, ayant été détruit par Ferdinand d'Aragon, en 1492, la prospérité de la civilisation arabe disparut pour toujours, et avec elle la culture des lettres, des

---

(1) Ce mot n'est pas d'origine grecque, comme on pourrait le croire, dit M. Hammer-Purgstall; il est persan.

(2) In-4°, n° 1214.

sciences et de la musique théorique : la transmission traditionnelle de cet art fut tout ce qui en resta. Les Arabes sont encore répandus dans toute l'Asie occidentale, ainsi qu'en Égypte et dans le nord-ouest de l'Afrique, mais dans une situation dégénérée, qui ne rappelle rien de leur ancienne gloire ; cultivant toujours la musique par des inspirations soudaines, ou par tradition, mais y cherchant des consolations plutôt que des accents de joie. Dans l'Arabie proprement dite, les tribus ont conservé les traditions et la vie nomade de leurs ancêtres avant la mission de Mahomet : leurs chants ne sont pas différents par le caractère de ceux qu'on entend chez les Arabes de la Syrie, de l'Égypte et de la Mésopotamie. A l'égard des Arabes descendants de ceux qui firent la conquête d'une partie de l'Afrique aux premiers temps de l'islamisme, ils se sont mêlés d'une part avec la race Berbère de la Mauritanie, de l'autre, mais en plus petit nombre, avec les Kabyles des vallées de l'Atlas. Ils parlent l'arabe vulgaire, langue mêlée de beaucoup de mots étrangers à l'arabe pur. Ne cultivant ni les sciences ni les lettres, mais poëtes comme toutes les nations orientales, ils improvisent des vers et montrent pour le chant et les sons des instruments le vif penchant de toutes les races sémitiques. Les chants de l'Algérie, ainsi que ceux des autres parties de la Mauritanie, ont le même caractère, les mêmes intonations, et le même luxe d'ornementation qu'on remarque chez tous les autres Arabes de l'Asie et de l'Afrique.

CHAPITRE DEUXIÈME.

MUSICIENS ET CHANTEURS ARABES LES PLUS CÉLÈBRES AU TEMPS DU CALIFAT (1).

On ne rapportera pas ici les biographies de tous les chanteurs et joueurs d'instruments qui brillèrent à la cour des califes d'Orient

(1) La plupart des notices contenues dans ce chapitre sont empruntées à l'introduction de Kosegarten de sa publication de l'*Agani*, ou recueil de chansons d'Ali d'Ispahan, dont il sera parlé dans le cinquième chapitre de ce quatrième livre, et surtout à l'histoire de la littérature des Arabes (*Litteratur Geschichte der Araber*), de M. de Hammer-Purgstall, qui, lui-même,

et d'Espagne. Les merveilleux effets qu'ils produisent se ressemblent trop pour n'être pas monotones. Les prodigalités par lesquelles les chefs des croyants et les grands récompensaient leurs talents prouvent à la fois et la passion des Arabes de cette époque pour la musique, et l'habileté relative de ces musiciens dans un art, bien imparfait sans doute, mais analogue à l'organisation ainsi qu'aux habitudes de cette race sémitique.

IUNIS BEN SULEIMAN (*Ebio Suleiman*).

Musicien persan, vivait au commencement du règne des califes Abbassides (755-775). C'était un esclave affranchi. C'est lui, dit-on, qui, le premier, écrivit un livre, devenu célèbre, sur les chants et les chanteurs, auquel le fameux musicien Ibrahim paraît avoir fait de nombreux emprunts pour son ouvrage portant le même titre. L'auteur du Ikd cite aussi de Iunis Ben Suleiman un livre sur les chanteuses esclaves et un autre sur les modes.

MANSOUR IBN SCHÆFEN, *surnommé* SELSEL.

Chanteur, mais plus célèbre comme joueur de l'instrument à cordes appelé *tanbour*, sur lequel il accompagnait les chanteurs les plus renommés de la cour des califes, tels qu'Ibrahim, Ibn Dschami et Joussoun. Suivant l'auteur du Ikd, Selsel ne fut surpassé ni avant, ni après lui, dans l'art de jouer de cet instrument. Il mourut l'an 175 de l'hégire (791 de J.-C.).

SOBÉIR IBN DAHMAN.

Fils d'Abdallah-er-Rahman, naquit à Médine, où il devint loueur de chameaux. Il fut un des chanteurs les plus remarquables de son temps. S'étant rendu à la cour d'Haroun-al-Raschid, avec son frère Abdallah, tous deux chantèrent devant le calife (810), et Sobéir le charma si bien, qu'il dut répéter trois fois une de ses mélodies, et reçut en récompense une somme de vingt mille *dirhem*. Haroun, ayant exprimé dans une pièce de vers le désir qu'il éprou-

---

les a tirées du chapitre *des chanteurs*, dans le 2[me] volume du *Ikd*, manuscrit arabe de la Bibliothèque impériale de Vienne, le meilleur guide, dit M. de Hammer, et la source la plus sûre depuis le temps d'*Haroun-al-Raschid* (809 de l'ère chrétienne).

vait de revoir une de ses esclaves favorites, les musiciens de sa cour composèrent plus de vingt mélodies sur ces mêmes vers : ce fut le chant de Sobéir qui obtint le prix. L'auteur du Ikd dit que le calife Mohammed-Madhi (785) lui donna 50,000 dirhem pour une seule nuit (?), et surtout pour une mélodie qu'il avait composée sur des vers du poëte Ahwass. Le même calife ayant autorisé Sobéir à lui demander ce qu'il désirait, le chanteur demanda une maison de campagne, et le prince lui fit don de deux villages situés aux environs de Médine. Sobéir avait l'esprit vif, et brillait par ses bons mots autant que par son chant.

JÉLIH OU JELEIH IBNOL-AURA.

Jélih, esclave affranchi des Beni-Machslem, était de la Mecque. Il passait pour un des meilleurs chanteurs sous les califes Abbassides. Au temps du calife Mahdi, les musiciens devaient être cachés par un rideau pour chanter devant lui; Jélih fut le seul qui obtint la faveur de chanter en présence du prince sans l'intermédiaire de ce voile. Il fut un des trois musiciens qu'Haroun-al-Raschid chargea de recueillir les meilleurs chants produits sous son règne : ce recueil est célèbre sous le titre : *Les cent chants* (1).

IBRAHIM EN NEDIM.

Le musicien le plus remarquable de son temps, naquit à Koufa, dans l'année 125 de l'hégire (742), et mourut en 188 (803), à l'âge de soixante et un ans. Dans sa jeunesse, son ardent amour pour la musique lui fit quitter Koufa pour aller à Mossoul, où cet art était cultivé avec succès : il y resta un an. A son retour, il ne fut plus désigné que sous le nom d'*Ibrahim de Mossoul*. Il était destiné à exercer l'état d'écrivain; mais, à l'exception de la musique, il n'apprit jamais rien. Après avoir voyagé, visité plusieurs villes et s'être marié, il retourna à Mossoul, où l'émir Suleiman, ayant remarqué son talent, l'emmena avec lui à Bagdad et le présenta au calife Mahdi. Les prescriptions du Coran n'empêchaient pas Ibrahim d'aimer le vin et de s'enivrer parfois : observateur rigoureux des lois du prophète, le calife le fit bâtonner et lui interdit l'accès près de

(1) Kosegarten, introduction de l'*Agani*, ou collection de chants d'Ali d'Ispahan, t. I, p. 21.

ses fils Musa et Haroun. Toutefois son talent avait tant de charme pour la cour des califes, qu'il y jouissait d'une grande considération. Généreux, hospitalier, il s'était fait beaucoup d'amis. L'*Agani* d'Ali d'Ispahan renferme beaucoup d'anecdotes qui prouvent son influence parmi les grands personnages, particulièrement dans la famille des Barmécides (1).

MABED EL-JAKTHIN.

Né à Médine, ce chanteur fut d'abord esclave d'un fils d'Ali ben Jakthin, qui l'affranchit ensuite. C'est pour cette circonstance que le chanteur fut connu sous le nom de *Mabed el-Jakthin*. Dans la suite, il fut attaché à la famille des Barmécides, ce qui prouve que sa carrière fut antérieure à la ruine de cette famille (809 de l'ère chrétienne). Il rapporte lui-même, dans l'*Agani*, qu'un jeune homme vint le trouver un jour et lui offrit une bourse de trois cents pièces d'or pour qu'il mît en musique deux distiques dont il lui présenta les paroles; Mabed fit ce que ce jeune homme désirait; mais, au moment où il finissait de chanter ses vers, il vit son auditeur tomber évanoui. Revenu à lui, ce dernier se désespérait de n'avoir pas trouvé la mort dans cette épreuve, et offrit au chanteur trois cents autres pièces d'or pour qu'il recommençât son chant des distiques; mais Mabed refusa et voulut connaître la cause d'un chagrin si profond : c'était un amour malheureux. L'artiste consola le jeune homme, et, par son crédit auprès des Barmécides, il obtint pour lui la main de la jeune fille qu'il aimait.

MOHAMMED IBNOL-HARES.

Si des faveurs excessives étaient accordées par les princes et les grands aux musiciens qui les charmaient, il se présentait quelquefois des circonstances fâcheuses où leur vie même pouvait être menacée. C'est ainsi que Mohammed Ibnol-Hares, fils d'un caïd de Razi (Perse), s'étant distingué par la beauté de sa voix et son habileté dans le

(1) Kosegarten, *loc. cit.* M. de Hammer dit qu'Ibrahim eut à la cour d'Haroun un rival en talent qui lui causait des soucis ; ce rival était le chanteur Dschani ; mais l'auteur du *Ikd*, d'après qui le célèbre orientaliste rapporte ce fait, a certainement confondu Ibrahim avec un autre musicien, s'il est vrai, comme il le dit, que ce chanteur mourut en 188 de l'hégire (803); car Haroun-al-Raschid ne parvint au califat que six ans après. Toutes les anecdotes relatives aux rapports de l'artiste et de ce calife tombent par cette seule remarque.

chant, il fut appelé à la cour du calife Al-Mamoun (833-841), et chanta devant ce prince une ancienne poésie à la louange des califes Ommyades, renversés par les Abbassides. A l'audition de ce chant, la colère du calife fut terrible : il donna l'ordre de couper la tête à Mohammed, et ce ne fut pas sans peine que son ministre Abdallah ben Rhabir réussit à fléchir son courroux et obtint la grâce du chanteur imprudent.

OMER EL MEIDANI.

Ce chanteur, né à Bagdad, se faisait entendre sur les places publiques, comme le faisaient naguère les chanteurs italiens de la place Saint-Marc, à Venise. Une intime amitié l'unissait à ses compagnons Ebn Haschisch, Mohammed et Ali, tous deux fils d'Omeir. Les écrivains arabes disent qu'Omer était un maître dans la diction des chants. Le chroniqueur Dschahsa rapporte, d'après Ebul Ajas Ibn Hamdoun, que Ebn Haschisch et Meschsoud étaient deux excellents joueurs d'instruments, mais qu'Omer el Meidani les surpassait l'un et l'autre.

IÉSID HAURA (*Ébir-Chalid*).

Iésid Haura, né à Médine, esclave affranchi, fut un des meilleurs chanteurs, sous le califat de Madhi (785). Sa voix était belle et ses manières distinguées. Ibrahim de Mossoul, ayant acheté plusieurs belles esclaves, proposa à Haura de s'associer avec lui pour enseigner le chant à ces femmes, sous la condition de partager les bénéfices, lorsqu'elles seraient vendues. Iésid Haura accepta cette offre; mais il perdit l'originalité de sa méthode en la communiquant. Ce chanteur était, dit-on, doué d'un esprit remarquable. Il composa un grand nombre de mélodies que son ami Ibrahim Ali ben Dschami répandait en les chantant. Le calife Haroun avait tant d'affection pour Iésid Haura, qu'il envoya plusieurs fois le chef de ses eunuques s'informer de son état, lorsqu'il fut atteint de sa dernière maladie.

MOCHARIK BEN IAHJA BEN NAUS EL DSCHESTER.

Chanteur et maître de chant de la cour du calife Haroun-al-Raschid, il fut affranchi de l'esclavage par ce prince. Né à Médine, ou selon d'autres, à Koufa, il était fils d'un boucher (esclave), et criait à

l'encan la viande de l'étal de son père. Ibrahim de Mossoul, ayant eu occasion d'entendre sa voix harmonieuse, et lui trouvant un talent naturel très-remarquable pour le chant, l'acheta et en fit présent au Barmécide Fahdl ben Iahja, de qui Haroun-al-Raschid l'acheta; puis il lui donna la liberté, dans un élan d'enthousiasme pour son chant. La circonstance est ainsi représentée par l'auteur du *Ikd*. Ibn Dschami ayant chanté un jour devant le calife son hymne favori sur la prise d'Héraclée, Mocharik, qui était présent, dit à Ibrahim de Mossoul qu'il chanterait mieux cette mélodie que celui qui venait de la faire entendre. Ces paroles ayant été rapportées au calife, il exigea que l'esclave justifiât son audace, ce qu'il fit avec tant de charme, qu'Haroun, ravi d'admiration, lui donna sa liberté et lui fit présent de 3,000 pièces d'or.

On rapporte que, lorsque le poëte Eboul-Otahijé fut à son lit de mort, quelqu'un lui demanda s'il ne désirait plus rien. *Non*, répondit-il, *si ce n'est d'entendre encore chanter Mocharik*. C'était aux vers de ce poëte que le chanteur était redevable de ses plus beaux succès. Un dernier trait, à peine croyable, est cité par les auteurs arabes. Pour donner, disent-ils, un témoignage éclatant de son admiration pour le talent de Mocharik aux autres chanteurs de sa cour, le calife le fit asseoir à côté de lui, sur son trône, et lui fit présent de 30,000 dirhem. Les opinions sont partagées sur l'époque de la mort de ce chanteur si renommé : d'après la première, il aurait cessé de vivre sous le califat de Wasik (847); mais d'autres écrivains prolongent sa vie jusque sous le règne de Motawekel ou Motenwekel (864) : d'après cette dernière version, il aurait eu près de cent ans au moment de son décès.

KORAISS EL DSCHERRAHI.

Ce musicien, mort dans l'année 224 de l'hégire (838 de l'ère chrétienne), est moins connu comme chanteur que comme auteur d'un livre sur la science du chant, suivi des biographies des chanteurs. Il y donne une liste de leurs œuvres, par ordre alphabétique ; mais il n'a pas achevé son ouvrage, qui, dans l'état où il l'a laissé, contient mille pages.

OSMAN IAHJA EL MEKKI.

Osman Iahja fut surnommé *el Mekki* parce qu'il était de la Mecque. Protégé d'abord par les Béni Omeijé, il vécut plus tard

près du calife Medhi. Osman Iahja est le premier chanteur arabe qui ait recueilli une collection de chants, laquelle, dans une seconde édition corrigée par son fils, s'est élevée à *trois mille chants.*

AHMED BEN IAHJA EL MEKKI.

Fils du précédent, Ahmed ben Iahja s'attacha, comme son père, à recueillir le plus grand nombre possible de chants arabes et persans. Ali d'Ispahan, auteur de la dernière grande collection de chants, qui porte le titre d'*Agani*, déclare qu'aucune autre collection de ce genre, à l'exception de celle d'Ishak de Mossoul, ne pouvait être mise en comparaison avec celle d'Ahmed. Celle-ci fut faite pour l'usage de Mohammed ben Abdallah ben Thahir : elle contenait quatorze mille chants (1).

ALI IBN NAFI SERJAB.

Affranchi du calife Mehdi, Ali Ibn Nafi Serjab fut élève du célèbre maître Ibrahim de Mossoul. Sa voix était belle, il connaissait bien la théorie de la musique arabe, et de plus il était bon poëte. Son mérite finit par rendre jaloux celui qui avait été son maître. Ibrahim déclara à Serjab qu'il serait persécuté par lui s'il ne se décidait à s'éloigner de Bagdad. Convaincu que la réputation et le crédit d'Ibrahim lui seraient en effet funestes, Serjab écrivit au calife de Cordoue, Hakem, pour lui faire connaître sa situation, et ce prince lui envoya le musicien juif Mansour pour l'engager à se rendre en Espagne. Serjab s'embarqua avec toute sa famille et arriva sans accident à Algézireh, dans le royaume de Valence. Quelque temps après, ayant appris la mort de Hakem, il prit la résolution de se rendre en Afrique; mais Mansour ayant informé Abderrahman III de l'arrivée du célèbre chanteur en Espagne, le calife envoya un eunuque lui porter une robe d'honneur, avec invitation de se rendre à sa cour. Serjab se mit immédiatement en route, et rencontra Abderrahman qui était venu à cheval au-devant de lui. Le chanteur établit en Andalousie une école de musique qui fut continuée par son fils Abderrahman. Serjab eut, chez les Arabes d'Espagne, une réputation au moins égale à celle d'Ibrahim à Bagdad. Les avantages qui lui

(1) Kosegarten, ouvrage cité, t. I, p. 23.

avaient été assurés par le calife s'élevaient, chaque année, à trente mille dinars, outre trois cents mesures de blé. Ce prince avait tant d'affection pour lui, qu'il l'admettait, chaque soir, à ses réunions intimes, où l'on chantait en buvant du vin de palmier. Il le faisait manger à sa table, et avait fait faire une porte secrète, pour que Serjab pût arriver dans ses appartements sans traverser les cours du palais.

Serjab avait un talent remarquable en son genre: mais son charlatanisme était encore plus grand que son talent. Il assurait que des génies (*djinns*) venaient, chaque nuit, lui inspirer ses mélodies, et faisait appeler des esclaves avec leurs luths pour les leur apprendre, puis il les envoyait les répandre partout. Aux quatre cordes du luth, qui représentaient les quatre éléments et les quatre tempéraments, il en ajouta une cinquième, placée au milieu des autres, et qui, disait-il, figurait l'âme. Ce fut lui aussi qui, au lieu du plectre en bois, qui, jusqu'alors, avait servi à pincer les cordes, employa la plume d'aigle, dont l'usage est, depuis lors, général en Orient. Son biographe arabe dit que Serjab n'était pas seulement musicien, mais aussi astronome, géographe et chimiste. Sa mémoire était prodigieuse; car il savait plus de mille chants, paroles et musique, ainsi qu'un grand nombre de contes et d'anecdotes. Il donnait le ton pour la toilette et la table. Pour habituer ses élèves à ouvrir la bouche en chantant, il leur mettait des coins de bois entre les dents. C'est dans l'école qu'il avait fondée que se formèrent les nombreux chanteurs qui se répandirent chez les Arabes et les Maures d'Espagne, et qui formèrent eux-mêmes d'autres élèves. Serjab était arrivé à Algézireh dans l'année 206 de l'hégire (821 de l'ère chrétienne). On ignore l'époque de sa mort.

ISHAK, *fils d'Ibrahim de Mossoul.*

Ibrahim de Mossoul avait eu six fils; Ishak fut le seul qui étudia la musique, fut chanteur et joueur de luth. Il naquit dans l'année 150 de l'hégire (767 de J.-C.) et mourut en 235 (849), à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il n'aimait pas sa profession de chanteur et préférait les lettres et les sciences, qu'il avait étudiées avec ardeur. Attaché au service du calife Wasik, il en avait obtenu la permission d'entrer au palais non avec les autres chanteurs, mais avec les savants et les jurisconsultes. Dans les fêtes publiques, il ne pa-

raissait pas, comme les autres chanteurs, avec un luth à la main. Cependant il paraît avoir eu du talent dans l'art du chant et dans la poésie, car le calife Wasik disait de lui : « Quand j'entends le chant « d'Ishak, il me semble que mes États s'élargissent : pour un roi, « Ishak est un bien qu'on n'achète pas plus que la jeunesse, la vie « et la joie. » Pendant qu'il fut au service de ce prince, le chanteur en reçut plus de cent mille dirhem. Cependant, par ses intrigues, le chanteur Mocharik parvint à faire envoyer Ishak en exil ; il fut toutefois bientôt rappelé, la chanteuse favorite Iériweh ayant dévoilé au calife les artifices dont Mocharik avait fait usage contre son rival. Le nombre des livres écrits par Ishak est porté à trente-trois par les biographes arabes ; dans le nombre, se trouvent ceux-ci, qui concernent la musique et le chant : 1° Le livre des chants qu'il chantait lui-même ; 2° Le livre des chants de Mabed, recueilli par Ishak ; 3° Histoire des chants composés pour le calife Wasik ; 4° Traité de musique intitulé : *Le livre des sons et des rhythmes avec les nombres qui les expriment;* 5° Le livre des chanteuses et danseuses de l'Hedjaz ; 6° Dissertation sur Ali ben Hischam ; 7° Notices sur Mabed, Ibn Sorich, et sur leurs productions dans l'art ; 8° Le grand livre des chants ; 9° Histoire des chanteurs, par ordre chronologique. Suivant le *Ikd abd rebbiki*, Ishak fut le premier chanteur qui introduisit l'usage de battre la mesure avec un bambou.

Beaucoup d'autres chanteurs et joueurs de luth ou de tanbour sont mentionnés par les écrivains arabes, mais ils n'eurent ni les talents ni la renommée de ceux dont on vient de lire les notices. La plupart de ceux-ci étaient non-seulement musiciens, mais poëtes. Leur histoire tient du merveilleux : on ne sait ce qui doit inspirer plus d'étonnement, ou de la puissance de leur art, si toutefois leur chant peut être ainsi qualifié, ou de l'excessive sensibilité musicale développée par ces chanteurs dans toutes les classes et jusque chez les califes. Ces commandeurs des croyants qui tenaient sous leur sceptre d'immenses populations, et ne connaissaient pas de borne à leur pouvoir, ne sont plus que des hommes faibles à l'audition de quelques mélodies ; ils comblent d'honneurs et de richesses ceux qui les chantent, ils les admettent à leur table et dans l'intimité. En voyant un Haroun-al-Raschid, grand homme de guerre, politique habile et prince magnifique, mais cruel envers ses ennemis, et même avec ses anciens favoris, les Barmécides, en le voyant, di-

sons-nous, faire asseoir près de lui un chanteur sur son trône, on songerait à Néron, si l'on ne voyait le même enthousiasme pour le chant chez tous les peuples de l'Asie et de l'Afrique, ainsi que chez les califes les plus éclairés et les moins cruels de l'Espagne et de l'Orient.

Une autre cause d'étonnement non moins fondé résulte de la comparaison de la faveur sans limites qu'ont trouvée les chanteurs et les musiciens dans les hautes classes de la population arabe, pendant les siècles du califat, et du mépris qu'elles montrent aujourd'hui pour la musique et pour les musiciens, tandis que le peuple conserve un goût passionné pour ses mélodies. Villoteau et Kiesewetter attribuent ce changement à la décadence de la musique, ainsi qu'à l'ignorance des musiciens, qui ne se trouvent plus que dans les carefours et les cafés. Cette opinion n'a de base que dans les traditions admiratives de contemporains des anciens chanteurs comparées avec l'impression ressentie par ces savants à l'audition ou à l'examen de la musique actuelle des Arabes. Cependant les principes du chant qui blesse leur oreille étant évidemment les mêmes que ceux qui réglaient le chant à la cour des califes, puisqu'ils sont exposés par les théoriciens arabes et persans des douzième, treizième et quatorzième siècles, et les tremblements de voix, les trilles, les groupes et autres ornements du chant étant inséparables de la musique des peuples sémitiques, il paraît hors de doute que cette musique était, aux premiers siècles de l'hégire, ce qu'elle est encore aujourd'hui. Peut-être les voix étaient-elles meilleures, parce qu'on les choisissait, bien qu'en général l'Orient n'en produise pas de bonnes; mais quant à la tonalité, quant au goût du chant, ce qui charmait les califes était la même chose que ce qu'on entend encore, sauf l'habileté dans l'exécution, vraisemblablement supérieure dans les beaux temps de l'islamisme. Au reste, le peuple arabe n'est pas moins sensible à la musique actuelle qu'il ne l'était dans les anciens temps. Il faut donc chercher une autre cause de l'indifférence qu'on remarque, de nos jours, dans les hautes classes de l'Orient pour cette musique : elle se trouve vraisemblablement dans les rapprochements progressifs de ces classes avec les hommes et les idées de l'Occident, dans leurs relations devenues chaque jour plus fréquentes, dans une transformation lente, mais incessante, des penchants et des mœurs, qui en est la conséquence.

Il ne faut pas se le dissimuler : l'esprit oriental n'existe plus que dans le peuple. Là est la cause de la décadence rapide de l'empire ottoman ; là sera celle de sa chute définitive.

Le chant fut toujours cultivé par les femmes arabes dans le désert, mais cette culture était simplement instinctive. Elle était plus avancée dans les villes de l'Hedjaz : elle devint une éducation dans les harems des califes et des grands de l'empire. On a vu précédemment que Iésid Haura s'associa avec Ibrahim de Mossoul pour enseigner le chant à un certain nombre de femmes destinées à des harems. Non-seulement les femmes chantaient, mais elles jouaient des instruments pendant les danses exécutées par d'autres esclaves, pour les plaisirs du maître.

Les noms de plusieurs de ces chanteuses ont échappé à l'oubli : on en cite une fort belle, nommée *Dokak,* qui faisait les délices des cours d'Haroun et de Mamoum. Elle mourut dans un âge fort avancé.

Dinanir, affranchie du Barmécide Iahja ben Chalid, fut une chanteuse douée de grâce et de beauté. Elle avait eu pour maître un musicien nommé Besl et reçut aussi des leçons d'Ibrahim de Mossoul. Sa voix était si belle, et son habileté dans le chant si remarquable, qu'elle pouvait soutenir la comparaison avec son maître Ibrahim. Elle refusa de donner sa main à Akid, chanteur et joueur de luth, parce que le talent de ce musicien était médiocre. Les biographes arabes citent d'elle un livre intitulé : *Du charme dans les chants.*

Kalem ess-Ssalihijeh est le nom d'une chanteuse et joueuse de luth qui fut achetée par le calife Wasik pour la somme de dix mille pièces d'or, après qu'il l'eut entendue chanter une mélodie composée par elle.

Obéideh fut une des plus jolies chanteuses et des plus habiles joueuses de tanbour et de luth.

Moleijem la Haschimite, affranchie de Basea, y naquit et reçut des leçons d'Ibrahim de Mossoul et de son fils Ishak, qui l'acheta pour Ali ben Hescham. Sa beauté était remarquable ; elle était cantatrice excellente et poëte distingué. Ayant chanté un jour devant la grand'-mère d'Ali, elle fit sur elle une impression si profonde, que cette femme lui fit donner cent mille dirhems.

Oreib, grande musicienne, disent les Arabes, chanteuse distinguée, poëte, parlant et écrivant bien, était aussi gracieuse que belle. Elle

surpassait toutes les chanteuses de l'Hedjaz. Ishak ben Ibrahim affirme qu'il n'avait jamais connu de plus belle ni de plus habile joueuse de luth, ni de femme aussi gracieuse et aussi spirituelle. Elle connaissait, dit-on, *vingt et un mille cinq cents mélodies* : s'il en était ainsi, la mémoire d'Oreib fut véritablement miraculeuse. Elle avait été achetée fort jeune par Abdallah ben Ismaïl, inspecteur des galères de Reschid, qui la fit élever avec soin. Un ami de ce homme en devint amoureux, l'enleva et la cacha dans sa maison mais Oreib s'évada et s'enfuit vers Bagdad. Arrivée dans cette ville elle chanta dans les jardins publics. Bientôt reconnue, elle fut ramenée chez son ancien maître, qui la fit bâtonner; puis, désespéré d'avoir commis cette barbarie, il se jeta à ses pieds, lui demandant pardon, et lui fit compter 10,000 dihrems. Devenu calife, Mohammed el Enim acheta cette femme extraordinaire, et la mit dans son harem. Après la mort de ce prince, Oreib se réfugia chez son ancien maître; puis elle s'enfuit de nouveau et finit par épouser Makin ben Ada, après beaucoup d'aventures et d'infortunes. Elle mourut l'an de l'hégire 217 (841 de l'ère chrétienne).

Plusieurs chanteuses sont mentionnées par les biographes arabes mais elles n'égalèrent pas celles dont on vient de lire les notices.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA MUSIQUE DES ARABES; SON CARACTÈRE; DIVISIONS DE SON ÉCHELLE DE SONS.

La première impression produite par la musique des Arabes sur les organes des Européens qui voyagent dans l'Orient est celle d'un affreux charivari, d'une succession incessante de sons faux, d'accents nasillards ou gutturaux, surchargés de traînements de voix, de petits trilles, de chevrotements, et d'une multitude de traits extravagants de vocalisation, qui ne permettent pas d'y reconnaître les formes d'une mélodie. Ils en éprouvent une véritable souffrance, un malaise insupportable, qui les obligent à s'y soustraire dès qu'ils le peuvent. Néanmoins cette même musique charme le peuple chez qui elle a pris naissance; les hommes, réunis autour du musicien qu

les captive, semblent être en extase à l'audition des mêmes choses qui mettent en fuite l'étranger; les traits de leur visage, habituellement calmes et sérieux, révèlent alors les émotions qui les agitent. Avant de rechercher les causes d'un phénomène si singulier, il est nécessaire d'en constater la réalité par les témoignages de musiciens instruits qui ont vécu plusieurs années au milieu des Arabes, et qui ont fait une persévérante étude de leur musique.

Le premier en date est Villoteau; ancien professeur de musique estimé, qui unissait, à la connaissance de son art, une instruction variée. Il avait été désigné comme membre d'une commission de savants et d'artistes qui accompagna le général Bonaparte dans son expédition d'Égypte, en 1798. Chargé spécialement de faire des recherches relatives à la musique ancienne et moderne dans cette contrée, Villoteau ne négligea rien de ce qui concernait sa mission : il s'attacha particulièrement à la musique des Arabes, et fit insérer, dans la grande *Description de l'Égypte,* publiée par le gouvernement français, les résultats de ses travaux sur ce sujet dans son volumineux écrit intitulé : *De l'état actuel de l'art musical de l'Égypte.* Il s'y exprime en ces termes concernant l'effet produit sur lui par la musique arabe :

« Accoutumés au plaisir d'entendre et de goûter, dès la plus « tendre enfance, les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres en mu- « sique, il nous fallut, avec les musiciens égyptiens (1), supporter « tous les jours, du matin jusqu'au soir, l'effet révoltant d'une mu- « sique qui nous déchirait les oreilles, de modulations forcées, dures « et baroques, d'ornements d'un goût extravagant et barbare, et « tout cela exécuté par des voix ingrates, nasales et mal assurées, « accompagnées par des instruments dont les sons étaient ou mai- « gres et sourds, ou aigres et perçants.

« Telles furent les premières impressions que fit sur nous la mu- « sique des Égyptiens; et si l'habitude nous les rendit ensuite to- « lérables, elle ne put jamais néanmoins nous les faire trouver « agréables pendant tout le temps que nous demeurâmes en « Égypte.

(1) Par l'expression de *musiciens égyptiens,* Villoteau entend les *musiciens arabes.* Dans une division particulière de son travail, il traite de la musique des *Qobtes* ou *Coptes,* qui sont les vrais Égyptiens d'origine.

« .....Nous n'oserions assurer qu'un jour nous n'aurions pas « trouvé des charmes dans ce qui d'abord nous a le plus rebutés : « car combien de sensations, que nous regardons comme très-na- « turelles, ne sont cependant rien moins que cela ! Les Égyptiens « n'aimaient point notre musique et trouvaient la leur délicieuse ; « nous, nous aimons la nôtre et trouvons la musique des Égyptiens « détestable : chacun de son côté croit avoir raison, et est surpris « de voir qu'on soit affecté d'une manière toute différente de ce qu'il « a senti ; peut-être n'est-on pas mieux fondé d'une part que de « l'autre..... Nous avons connu en Égypte des Européens remplis de « goût et d'esprit, qui, après nous avoir avoué que, dans les pre- « mières années de leur séjour en ce pays, la musique arabe leur « avait causé un extrême déplaisir, nous persuadèrent néanmoins « que, depuis dix-huit à vingt ans qu'ils y résidaient, ils s'y étaient « accoutumés au point d'en être flattés, et d'y découvrir des beautés « qu'ils auraient été fort éloignés d'y soupçonner auparavant. »

Un autre professeur de musique, M. Salvador Daniel, Espagnol de naissance et ancien organiste de la cathédrale de Bourges, puis établi à Alger, où il réside depuis longtemps, a écrit, sur la musique arabe, une dissertation (1) dont voici le début : « Habitant l'Algérie « depuis l'année 1853 ; artiste par le fait, puisqu'on est convenu à « peu près d'appeler ainsi ceux qui vivent du produit d'un art, j'ai « cru pouvoir employer mes loisirs d'une manière utile peut-être, « mais certainement intéressante pour un musicien, en étudiant la « musique des Arabes.

« Dès l'abord, je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un « affreux charivari, dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par l'ha- « bitude, ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de « l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressem- « blait à un air. J'essayai de le noter, mais je n'y pus réussir ; la to- « nalité et la mesure m'échappaient toujours.....

« Cependant, là où je n'entendais que du bruit, les Arabes trouvaient « une mélodie agréable, à laquelle ils mêlaient souvent leurs voix ; « là où je ne trouvais pas de mesure, la danse me forçait à en ad- « mettre une. Il y avait dans cette différence de sensation un pro-

---

(1) *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant Grégorien,* Alger astide, 1863, in-8°.

« blème intéressant : j'essayai de l'approfondir. Pour cela, je me « liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver « à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et « qui ne me touchait en rien.

« A présent, c'est avec passion que je fais de la musique avec les « Arabes. Ce n'est plus le plaisir de la difficulté vaincue que je cher- « che : je veux prendre ma part des jouissances que la musique des « Arabes procure à ceux qui la comprennent. C'est qu'en effet pour « juger la musique des Arabes, il faut la comprendre ; de même que « pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue, il faut la « posséder. Or, la musique des Arabes est une musique à part, re- « posant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre « système musical : il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à « leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tona- « lité (1). »

Deux faits principaux ressortent des passages qui viennent d'être

---

(1) La puissance de l'habitude dans les modifications de notre sentiment de l'art se trouve confirmée dans une lettre que le savant compositeur Neukomm m'écrivait d'Alger le 17 septembre 1835. « Lorsque j'arrivai à Alger, disait-il, voulant tout connaître, je parcourais avec intérêt « les rues habitées par le peuple arabe, et même des espèces de bouges où l'on fume, ce que je « déteste, en prenant du café, que je n'aime pas davantage. Mes oreilles étaient fréquemment « mises à la torture par des racleurs d'espèces de guitares qui chantaient faux à me faire fuir. « Mais, mon cher ami, le croirez-vous? mon oreille s'est insensiblement pervertie, et j'ai fini « par trouver un certain charme mélancolique à entendre ces vagues cantilènes qu'on a « d'abord de la peine à discerner, à cause des tremblements et des traits ridicules dont les mi- « sérables chanteurs les enveloppent. Connaissez-vous cette singulière musique? Si cela est, « expliquez-m'en, je vous prie, les principes. »

Dans son livre intéressant intitulé : *Trois ans en Judée*, M. Gérardy Saintine dit aussi : « Vivez quelque temps parmi les Orientaux, habituez votre oreille aux sons fantastiques, ca- « pricieux, de cette musique sauvage; et vous serez étonné d'y trouver un charme étrange; « quelque chose qui diffère essentiellement des sensations musicales produites par l'harmonie « européenne. Cette gamme par quarts de tons, qui blessait d'abord votre tympan effarouché, « perdra ce caractère d'intonations vagues et fausses. »

Rapportons encore à ce sujet un fait auquel on ne pourrait ajouter foi, s'il n'était attesté par la personne qu'il concerne. Le célèbre organiste M. Lemmens, né dans un village de la Campine, y faisait, dans sa première jeunesse, ses études musicales sur un clavecin, depuis longtemps horriblement discord, aucun accordeur ne se trouvant dans le pays. Par une circonstance heureuse, il arriva qu'un facteur d'orgues fut appelé pour faire des réparations à celui de l'abbaye d'Everbode, située près de ce village : le hasard le conduisit chez le père du jeune musicien, et lui fournit l'occasion d'entendre celui-ci jouer de son misérable instrument. Choqué de la multitude d'intonations fausses qui frappaient son oreille, le facteur prit immédiatement la résolution d'accorder le clavecin ; mais, quand il eut fini cette opération, M. Lemmens en éprouva les sensations les plus désagréables : il ne retrouva qu'après un certain temps le sentiment des rapports justes des sons, égaré par la longue habitude de rapports différents.

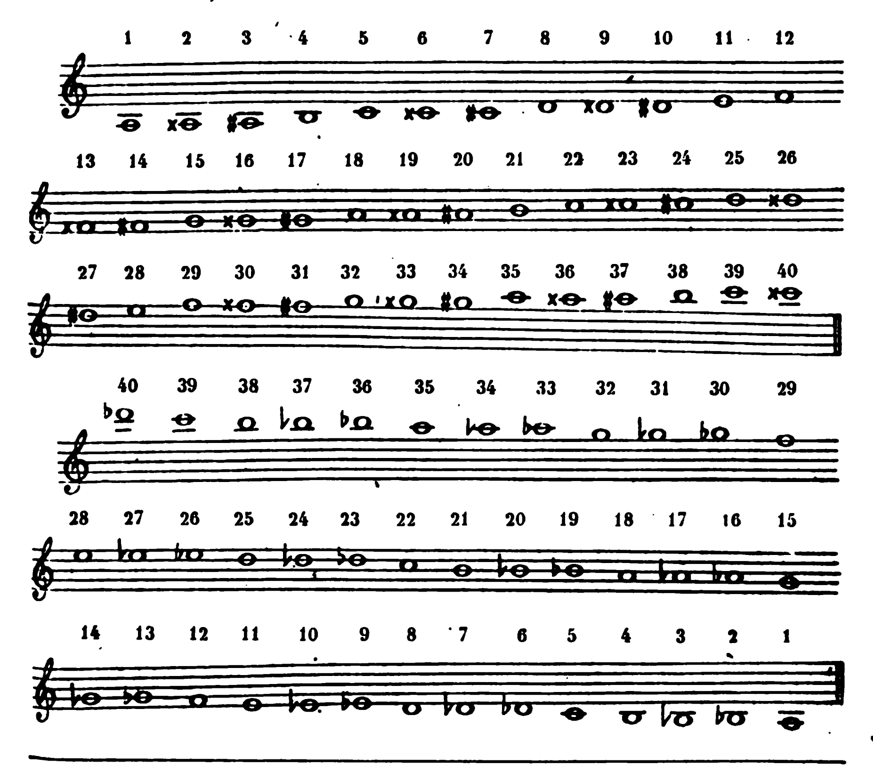
rapportés : le premier consiste dans l'impression pénible, douloureuse même, que produit sur les Européens la musique des Arabes ; l'autre constate l'affaiblissement, puis la disparition de cette impression par une longue habitude d'entendre cette musique, et même sa transformation en une certaine jouissance. La cause du premier effet (on est d'accord sur ce point) réside, d'une part, dans les intonations fausses des chanteurs et des joueurs d'instruments ; d'autre part, dans une profusion d'ornements ridicules qui ne permettent pas de saisir le sens mélodique de ce qu'on entend.

Ne nous attachons d'abord qu'au défaut de justesse des intonations, et recherchons d'où il provient. La théorie et la pratique de la musique arabe se réunissent pour nous éclairer à ce sujet ; car elles démontrent que l'échelle des sons de cette musique n'est pas divisée par des tons et des demi-tons, comme celle de notre musique, mais que les intervalles des tons contiennent trois sons à des distances égales de tiers, au lieu des deux demi-tons de notre échelle. Il en résulte qu'au lieu de douze intervalles de demi-tons contenus dans l'octave, l'échelle arabe des sons renferme dix-sept intervalles, dont quinze tiers de tons, et deux demi-tons (1).

Il n'est pas de signes par lesquels on pourrait saisir notre sentiment musical de la signification exacte et relative à l'art de l'intervalle d'un tiers de ton, ni conséquemment lui représenter l'intonation du son qui forme cet intervalle. N'étant pas Arabes, nous n'en pouvons avoir que la sensation d'un son faux. Pour les Arabes, la difficulté de représentation n'existerait pas, car il n'y a pas pour eux de tiers de ton ; toutes leurs intonations sont absolues : c'est la première, la seconde, la troisième, la cinquième, la huitième, etc. ; en un mot, il n'y a pour eux que les degrés d'une échelle, ce qui

(1) Villoteau est tombé dans une erreur singulière lorsqu'il a dit (*De l'état actuel de la musique en Égypte*, p. 41, dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV de l'édit. in-8°) : « Et comme « l'octave se compose de quelque chose de moins que six tons, et que les Arabes ne comptent « que pour un tiers de ton chacun des deux demi-tons diatoniques, elle (l'échelle musicale) se « trouve divisée en dix-sept tiers de ton compris entre dix-huit degrés différents. » Dix-sept tiers de tons n'égalent pas l'octave, car les cinq tons de notre échelle, divisés par tiers, donnent quinze tiers de tons, et deux tiers de tons restants ne peuvent égaler les deux demi-tons diatoniques. La théorie de la gamme naturelle des géomètres, d'après laquelle il y a des tons majeurs dans la proportion 8 : 9, et des tons mineurs comme 9 : 10, enfin, qui fait majeurs les deux demi-tons diatoniques, est la cause de l'erreur de Villoteau. Lui-même aurait dû la reconnaître par la tablature de la grande mandoline arabe (*Kebyr-tourky*), où les intervalles entre les troisième et quatrième notes basses de chacune des quatre cordes sont des demi-tons mineurs.

leur suffit, parce que la tablature de leurs instruments leur fournit les moyens d'en fixer les intonations. Au surplus, ils n'ont ni nomenclature de sons, ni notation musicale : chez eux (1), la pratique de la musique se transmet par la seule tradition. Cependant, la nécessité de faire comprendre aux personnes initiées à notre notation habituelle le système de la musique arabe, a fait imaginer par Villoteau un moyen de représenter, par cette même notation, les trois sons qui divisent le ton par tiers, à savoir, la note simple pour le premier son, la même note avec une croix × pour le second, et enfin la même note avec le dièse ♮ pour le troisième, lorsque les intonations sont ascendantes, et lorsqu'elles sont descendantes, le premier son est marqué par la note simple, le second, par un demi-bémol ♭, et le troisième par un bémol entier ♭. Par cette notation, le diagramme général des sons du système musical des Arabes se présente sous ces formes, en montant et en descendant :



(1) On lit, dans la Bibliothèque des écrivains arabes de l'Espagne, dont les manuscrits sont

Ce tableau démontre l'exactitude de ce qui a été établi tout à l'heure, à savoir que les tons seuls sont divisés par trois sons, qui forment des tiers de tons, et que les demi-tons de la musique arabe sont identiquement semblables à ceux de la musique européenne dans leurs intonations.

Le conseiller de cour Kiesewetter a reproché à la notation de Villoteau l'inconvénient de faire supposer que les Arabes considèrent les sons intermédiaires des intervalles de tons comme des notes de la gamme diatonique haussées ou baissées par l'effet de signes accidentels, choses dont ils n'ont pas la moindre notion (1). Ce reproche n'est pas fondé, car, avant de parler du procédé dont il a dû faire usage pour représenter les sons du système musical des Arabes, Villoteau déclare qu'ils n'ont pas de notation pour leur musique, et qu'on n'en trouve aucune trace dans les traités de musique composés par des Arabes, à quelque époque que ce soit (2). De plus, il fait le récit de ce qui lui arriva, lorsqu'il eut noté l'air qu'un musicien arabe lui chantait, le répétant lui-même d'après cette notation. Ce pauvre homme, croyant à peine ce qu'il venait de voir et d'entendre, s'écria plusieurs fois : *a' gayb ! a' gayb !* (quelle merveille ! quelle merveille !). Quelque soin que prît Villoteau pour lui expliquer les principes de la notation, l'Arabe n'en resta pas moins persuadé qu'il y avait une opération de magie dans ce procédé (3). Il ne peut donc y avoir d'équivoque : là où il n'y a pas de notation, il ne peut être question d'une note haussée ou baissée par un signe quelconque, et l'échelle notée n'est évidemment qu'un moyen de communication employé pour les lecteurs. Les auteurs arabes de traités de musique représentent les 17 intervalles ou 18 sons de l'octave par les chiffres 1 à 18, d'où il suit que chacun de ces chiffres, ou le son qu'il représente, est un fait absolu.

à l'Escurial (par Cassiri), t. I, p. 347, le titre de l'ouvrage de Fârâbi sur la musique, ainsi rédigé : *Abu Nasser Mohamed ben Mohamed Alphârâbi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta.* Ces mots, *cum notis musicis*, qui n'ont aucun fondement, ont fait croire à M. Viardot que, non-seulement les Arabes avaient une notation de la musique, mais qu'ils avaient même inventé la nôtre (*Essai sur l'histoire des Arabes et des Maures d'Espagne*, Paris, Paulin, 1832, t. II, p. 137).

(1) *Die Musik der Araber*, p. 20-21 (note).

(2) Villoteau, ouvrage cité, 1re partie, article VIII.

(3) *Ibid.*, chap. II, art. Ier, p. 118.

Pour éviter l'inconvénient qu'il supposait à la notation de Villoteau, Kiesewetter a cru devoir se servir des lettres par lesquelles on désigne les notes en Allemagne, mettant la lettre seule pour le premier son de la division du ton par tiers, la même lettre avec le †, pour le deuxième son, et enfin la même lettre avec le signe ‡, pour le troisième son; mais il est évident que les deux systèmes sont identiques dans leurs résultats, et que Kiesewetter s'est fait illusion à l'égard des avantages qu'il croyait reconnaître dans le sien; car C (*ut*) étant le premier son, C † le second, et C ‡ le troisième, c'est la même note modifiée dans son intonation comme [musical notation].
La seule différence essentielle, dans la notation des quarante sons du diagramme général du système musical arabe, entre Kiesewetter et Villoteau, est que le premier prend C (*ut*) comme son le plus grave de l'échelle, tandis que Villoteau commence avec raison cette échelle par *la*, prenant pour base le luth (*éoud*), et la grande mandoline (*tanbour kebyr tourky*), dont les cordes les plus graves à vide sonnent le *la* : [musical notation]. Il en est ainsi pour les autres instruments du genre guitare, qui servent à l'accompagnement de la voix, sous les noms de *tanbour charky, tanbour boulghary, tanbour bouzourk,* et *tanbour baghlamah* : tous ont pour tonique ou corde à vide la note *la* : [musical notation]. Enfin, les instruments à archet (*kemangeh*) ont aussi pour cordes graves ce *la* : [musical notation]. Il est en effet remarquable qu'aucun instrument arabe, soit à cordes pincées, à archet, ou à vent, n'a pour note grave le C ou l'*ut*, et que tous ont la tonalité mineure de *la* ou de *mi*. La transposition de l'échelle faite par Kiesewetter, dans sa notation du système musical arabe, et qui est reproduite ici, est donc absolument arbitraire.

TABLEAU DE LA NOTATION PAR LES LETTRES, DE KIESEWETTER.

Première octave :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
C	C†	C‡	D	D†	D‡	E	F	F†	F‡	G	G†	G‡	A	B	B†	B‡

Deuxième octave :

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
c	c†	c‡	D	d†	d‡	e	f	f†	f‡	G	g†	g‡	a	b	b†	b‡

Troisième octave :

35	36	37	38	39	40.
c	c†′	c‡	d	d†	d‡.

Si l'on comprend sans peine que, par une longue habitude, et par des perceptions fréquentes, on s'accoutume aux sensations vagues produites par les petits intervalles des sons, il est plus difficile d'imaginer par quelles circonstances des populations nombreuses ont été conduites à la production de successions semblables, nonobstant les difficultés inhérentes à leur émission par la voix; comment il s'est fait qu'elles y ont trouvé des jouissances pour les organes auditifs, enfin, par quels efforts d'intelligence elles ont pu, ignorantes qu'elles étaient de l'art proprement dit, formuler des systèmes de musique avec des éléments de cette nature. Cependant, nous voyons de pareils phénomènes se manifester, dès la plus haute antiquité, chez les races les mieux organisées, les plus aptes à se perfectionner, les mieux douées par le sentiment. Dans l'Inde, dans la Perse, dans l'Asie Mineure, chez les Grecs, à leur aurore, vraisemblablement aussi chez les Étrusques et les Sicules, la musique s'est constituée dans des conditions analogues, en des temps antérieurs aux annales du monde. Pour ne parler que des Arabes, dont la musique est l'objet actuel de cette histoire, on chercherait en vain l'origine de leur système si singulier des rapports de sons : aucun indice ne nous est donné pour pénétrer ce mystère.

A l'exception des habitants des villes de l'Arabie, qui avaient des relations de commerce avec d'autres peuples, la plupart des tribus arabes sont demeurées inconnues dans leur vie nomade, et le silence des siècles s'est fait sur leur monotone existence. L'histoire ne s'occupe de cette race que lorsqu'elle devient conquérante. Presque aussitôt, les Arabes se montrent aussi remarquables par la rapidité de leurs progrès dans les lettres et dans les sciences, que par l'impétuosité de leur bravoure. Ont-ils apporté de leurs déserts les échelles de tiers de tons qui donnent à leur musique ce caractère étrange, si pénible, au premier abord, pour notre sentiment musical?

ou bien, la conquête de la Perse, qu'ils firent au septième siècle de l'ère chrétienne, et leur possession de cette vaste contrée pendant près de quatre cents ans, leur ont-elles ouvert les voies vers ce domaine particulier de la combinaison des sons? Questions à jamais insolubles et qui défient l'affirmation dans un sens ou dans l'autre. Toutefois, à considérer la conception originale de ces tiers de tons, combinés avec les tons et les demi-tons, on peut être conduit à croire qu'elle a pris naissance chez un peuple séparé des autres par de vastes déserts, et qu'elle n'a pas été précédée par un autre système de tonalité; car il n'est guère probable que ce peuple ait passé d'une musique plus simple à ce système difficile et compliqué, dont le caractère est archaïque. Que la musique des habitants de la Perse ait exercé son influence sur celle des Arabes et y ait introduit des modifications importantes, cela est hors de doute, ainsi qu'on le verra par certaines considérations exposées dans la suite; mais le fond, qui consiste dans les trois intonations différentes que contient l'intervalle du ton, semble avoir dû exister primitivement, puisqu'il n'est pas identique à la division de l'échelle tonale des Persans (1).

Un passage de l'*Histoire des Arabes* d'Ibn Khaldoun, écrite dans le quatorzième siècle de l'ère chrétienne, démontre que ce peuple, avant qu'il sortît de ses déserts, avait des chants différents de ceux des autres nations; chants rudes et grossiers qui s'adoucirent, après les conquêtes des successeurs de Mahomet, par le contact des Grecs, et surtout des Persans. Voici ce passage :

« Ainsi qu'il a déjà été dit, les Arabes excellaient, avant le temps « de l'Islam, dans la poésie et dans l'improvisation en vers, et avant « qu'ils eussent acquis une connaissance de la musique et des au« tres arts. Alors qu'ils ne formaient que des tribus errantes, et avant « qu'ils se fussent transformés par la culture de tous les arts atta« chés à la vie civilisée, leur musique ne consistait guère que « dans les chansons avec lesquelles ils excitaient leurs chameaux, et « n'étaient en réalité que les accents des vives passions de ces pas« teurs. »

Plus loin, Ibn Khaldoun ajoute : « Plus tard, quand ils (*les Arabes*)

---

(1) L'histoire des transformations de la musique dans la Perse est traitée dans ce deuxième volume de notre histoire, livre VI.

« commencèrent à renoncer à leurs mœurs de Bédouins et devinrei
« les conquérants du monde, ils dédaignèrent tout ce qui n'était pa
« conforme au Coran et à ses prescriptions. Ils ne s'appliquaient qu'
« la lecture de ce livre sacré, et leurs chants étaient encore ce qu'il
« avaient été dans le désert; mais, en devenant les maîtres des tré
« sors de la Grèce et de la Perse, ils prirent le goût des plaisirs d
« la vie, et devinrent policés et raffinés. Alors, des musiciens e
« chanteurs grecs et persans s'expatrièrent dans l'Hedjaz, et se mi
« rent au service des Arabes, qui, de leur côté, les traitaient bien
« Bientôt, il y eut des chanteurs aussi célèbres que les Persans
« parmi lesquels on remarquait *Mechit*, Persan, et Zavis-Saïb-Ha
« thir, le maître d'Abdallah, fils de Djafer. Ce fut à cette époque qu
« les Arabes adoptèrent le goût persan. Après ce temps, Meid Ibı
« Cherih et d'autres, également célèbres, perfectionnèrent l'art dı
« chant, sans s'écarter toutefois des principes de leurs maîtres, e
« progressèrent jusqu'à ce qu'ils fussent parvenus à la perfection
« sous le règne des Abbassides, par de grands artistes tels qu'Ibra
« him, Mahédi, Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac, et son petit-fil
« Hamed. Bagdad devint alors le centre du bon goût de la musique
« et les airs des maîtres ci-dessus mentionnés prirent les forme
« qu'ils ont encore aujourd'hui, et qui font les délices du monde ci
« vilisé (1). »

Il est des musicologues qui se sont mis à l'abri de la difficult d'expliquer l'origine de l'échelle des tiers de tons de la musiqu arabe, par un procédé fort simple, qui consiste à nier son existenc dans la pratique. On comprend qu'il s'agit des partisans de la doc trine d'une gamme diatonique universelle, donnée par la nature, e à laquelle toutes les races de l'humanité, quelles qu'elles soient, n peuvent échapper. Il faut avouer pourtant que, même dans cett doctrine, il y a de l'inattendu. Rien ne pouvait l'être davantage qu de voir Kiesewetter, après avoir employé la plus grande partie de son livre sur la musique des Arabes à expliquer leur système des tiers de tons, d'après les auteurs arabes et persans dont les ouvrages ont été traduits pour lui par le baron Hammer Purgstall, déclarer ensuite que ces intervalles n'existent pas, que Villoteau a été la dupe d'une illusion,

(1) Cfr. *The Asiatic Journal and monthly Register for British India and its dependencies*, vol. XX. July to December 1825 : p. 648.

et qu'il n'en a pas trouvé, comme il le dit, la réalisation sur les instruments arabes. Sa mémoire, dit-il, l'a mal servi lorsqu'il a été de retour à Paris, où il a rédigé son travail d'après les auteurs originaux qu'il y a consultés (1). Plus loin, il ajoute : « Quant à moi, je « suis d'avis que les musiciens exécutants de l'Égypte, quelque ha- « biles qu'ils soient, sachant à peine, par ouï-dire, quelque chose « des *prétendus tiers de ton des anciens théoriciens*, jouent et chantent « néanmoins, d'après l'oreille et le goût, et qu'ils sont ainsi par- « venus par la seule pratique à la gamme diatonique, qui, seule, ré- « pond à l'organisation humaine (2). »

L'organisation humaine ! ne semble-t-il pas qu'elle soit jetée tout entière dans le même moule? La preuve de l'inanité de cette objection ne se trouve-t-elle pas dans les citations faites au commencement de ce chapitre? Et remarquez que ce ne sont pas seulement les musiciens de l'Europe dont l'oreille est déchirée par la musique qui charme les Arabes; tous les voyageurs, *tout le monde,* dit M. Salvador Daniel, éprouve les mêmes sensations. Kiesewetter, dont l'instruction et le mérite, d'ailleurs, ne peuvent être mis en doute, avait le malheur de traiter l'histoire de la musique avec des idées préconçues. Pour lui, il n'y avait jamais eu d'autre tonalité que celle de la gamme diatonique moderne, dans ses deux modes. En plusieurs endroits de ses ouvrages historiques, il parle des *prétendus modes du plain-chant,* et des *prétendus modes de la musique grecque,* comme des *prétendus tiers de ton* des Arabes. Ici pourtant il abuse de la liberté de discussion admise dans l'appréciation des faits et des opinions, car, après avoir analysé longuement les traités de musique de *Ssaffieddin Abdolmulin,* de Bagdad, de *Mahmoud Schirafi,* et d'*Abdelhkadir,* auquel se joignent ceux de *Schamseddin al Saïdaoui al Demeschki,* les deux traités anonymes qui ont servi à Villoteau, et plusieurs autres théoriciens arabes, qui, tous, professent la doctrine des dix-sept intervalles dans l'octave, comment Kiesewetter a-t-il pu se persuader que ces ouvrages ont pour objet une échelle musi-

(1) *Die Musik der Araber*, p. 34, note.

(2) Ich meines Orts hege überhaupt die Meinung, dass die praktischen Musiker in Egypten (wie die auch seyen) von den vorgeblichen dritteltönen der alten Theoretiker Kaum vom Hörensagen etwas wissen, jedenfalls nur nach Gehör und Geschmack (?) spielen und singen, und so, auf blos technischem Wege, schon vorlängst in die, dem Organism der Menschennatur allein entsprechende Diatonik gerathen seyt müssten, etc. *Ibid.*, p. 35 (note).

cale qui n'existait pas, une illusion, un prétexte à de vains calculs? Et s'il a eu cette opinion, que devient alors son propre livre, qui n'a d'autre base que ces mêmes ouvrages? Il va plus loin à l'égard de Villoteau, car, selon lui, cet observateur si minutieux, ce savant si prudent et si consciencieux dans ses recherches sur la musique en Égypte, n'aurait guère publié que des erreurs. Il n'aurait pas entendu ce qu'il croyait entendre chanter et jouer par les musiciens arabes; il n'aurait pas vu ce qu'il avait cru voir sur leurs instruments; et sa mémoire infidèle l'aurait trahi lorsqu'il rédigeait à Paris, d'après ses notes, son travail sous sa forme définitive! Les mesures si précises, si exactes, si minutieusement détaillées, par lesquelles se recommande son *Traité des instruments de musique des Orientaux*, seraient particulièrement entachées de faits erronés! Et pourquoi ces affirmations audacieuses? Parce que les faits exposés dans les Mémoires de Villoteau concernant la musique des peuples de l'Orient démontrent précisément, dans celle des Arabes, l'existence de l'échelle des dix-sept intervalles par octave, dont Kiesewetter ne voulait pas.

Il avait dû lire cependant la confirmation de l'usage pratique de cette échelle en Égypte dans le livre de M. Édouard W. Lane, qu'il cite avec éloge, et dans lequel on trouve le passage suivant : « La « plus remarquable particularité, dans le système de la musique « arabe, est la division des tons par tiers. De là vient que j'ai en- « tendu les musiciens égyptiens reprocher aux systèmes de musique « européens d'être incomplets dans le nombre des sons. Ces petites « et délicates gradations de sons donnent une singulière douceur à « l'exécution des musiciens arabes, laquelle est en général d'un ca- « ractère mélancolique; mais ils sont difficiles à déterminer avec « exactitude, et, par cette cause, sont rarement distingués, dans la « musique vocale et instrumentale, par les personnes qui n'ont « pas fait une étude régulière de l'art (1). » L'auteur du livre d'où

(1) The most remarkable peculiarity in the Arab system of music is the division of tones into thirds. Hence I have heard Egyptian musicians urge against the European systems of music that they are deficient in the number of sounds. These small and delicate gradations of sound give a peculiar softness to the performances of the Arab musicians, which are generally of a plaintive character : but they are difficult to discriminate with exactness, and are therefore seldom observed in the vocal and instrumental music of those persons who have not made a regular study of the art. (*An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, by Edw. Will. Lane, t. II, p. 60.)

ce passage est tiré a vécu en Égypte pendant les années 1825 à 1835.

Il importe d'insister sur ce point, car il s'agit de la base de la musique arabe : je déclare donc que, dans ma collection d'instruments de musique de diverses nations et de toutes les époques, se trouve un *tanbour kébir-tourky* (1) dont le long manche est divisé en trente-sept cases, qui, y compris la corde à vide, produisent trente-huit intonations de tiers de tons et de demi-tons, conformes à la tablature de cet instrument donnée par Villoteau (2). C'est l'instrument figuré dans ce volume sous le n° 3. Je communiquerai avec plaisir ce tanbour aux personnes qui désireraient le voir chez moi, et se rendre compte de l'effet des tiers de ton.

On ne doit pas omettre ici ce que dit M. Salvador Daniel, parlant de la musique des Arabes : « Jamais je n'ai pu distinguer dans leur « musique ces intervalles de tiers et de quarts de ton que d'autres « ont prétendu y trouver (3). » Remarquons d'abord que le même artiste fut frappé, comme tout le monde, de l'effet désagréable du chant arabe; or, il n'y a qu'une seule chose qui produise cette sensation, c'est-à-dire la fausseté des intonations, quand on n'est pas accoutumé à ces intervalles de la musique arabe. Ce sont ces intonations qui étaient si pénibles à Villoteau, à Neukomm, au violoniste Joseph Artôt, ainsi qu'à beaucoup d'autres artistes qui visitèrent l'Égypte et l'Algérie. On ne distingue ni des tiers, ni des quarts de ton, à moins qu'on n'ait été accoutumé dès l'enfance à l'audition de ces intervalles; pour les oreilles européennes, ce sont simplement des sons faux. M. Daniel n'a pas étudié la musique gréco-arabe par les mêmes procédés que Villoteau; il s'y est accoutumé par l'exercice et s'est borné à imiter les chanteurs du pays. On ne trouve pas dans

---

(1) A ma demande, le gouvernement belge a bien voulu charger M. le consul belge à Alexandrie de faire rechercher et acheter pour mon compte la collection complète des instruments de musique arabes, conformément à la note que j'avais fournie. Grâce à l'obligeance parfaite de M. le consul et aux sacrifices considérables faits par moi, cette collection a pu être réunie chez moi en 1839. Elle se compose du qanon à 75 cordes, du luth (*e'oud*), avec son étui arabe, des *tanbourahs* de diverses espèces, des *kemangehs* (instruments à archet), des flûtes de diverses sortes, du *zamr* ou hautbois, de la trompette égyptienne, de la kissar, ou lyre des Berbères, de plusieurs tambours portatifs, d'une petite timbale de derviche, et de castagnettes de danseuses. C'est, je crois, la collection la plus complète d'instruments de cette espèce qui ait été réunie en Europe.

(2) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux* (Description de l'Égypte, t. XIV, p. 257-258, édit. in-8°).

(3) *La musique arabe*, p. 6.

son opuscule la formule musicale des modes dont il parle. L'idée fausse dont il part dans sa comparaison de ces modes avec les tons du plain-chant et avec les modes de la musique grecque est d'ailleurs un obstacle sérieux à la vraie connaissance de la tonalité des Arabes. Il paraît y avoir d'ailleurs un malentendu dans l'esprit de M. Daniel à l'égard de l'usage des tiers de tons : s'il s'est persuadé que le chant arabe n'emploie que cette nature d'intervalles, il est dans une erreur profonde; une pareille musique ne serait supportable pour aucun peuple sauvage. Ainsi qu'on le verra tout à l'heure par les formules des modes arabes, c'est tantôt un son de la gamme, tantôt deux, trois au plus qui sont parmi les tiers de ton; les autres intervalles sont des tons et des demi-tons. Il en était ainsi des antiques tonalités de l'Inde et de la Perse, dont on verra les constitutions dans ce deuxième volume de notre histoire.

Un des arguments de Kiesewetter contre la réalité de l'emploi des tiers de ton consiste dans la substitution de notre tonalité aux intervalles des Arabes dans leurs airs notés par Villoteau, sans que ces airs perdent leur caractère. Il est hors de doute que cette substitution doit se faire pour nos habitudes de tonalité; mais pour décider que le changement d'intonation n'altère pas le caractère de la mélodie, ce n'est pas notre sentiment qui doit être consulté, mais c'est celui du musicien arabe. Nous voyons en effet, dans le récit de Villoteau, que lorsqu'il chantait à un Arabe un air du pays avec les intonations de notre tonalité, parce qu'il n'en pouvait entonner d'autre, l'Arabe l'arrêtait aux endroits où devait être le tiers de ton, en lui disant : *Non, ce n'est pas juste.*

On ne peut se dissimuler que, par les communications incessantes de l'époque actuelle entre les Européens et les Orientaux, le sentiment tonal de ceux-ci s'affaiblira de jour en jour; il finirait par devenir diatonique, si leurs instruments, particulièrement les *tanbours*, dont ils accompagnent leurs chants, venaient à disparaître, et à être remplacés par les nôtres. C'est par les cours et par les personnages haut placés que le changement s'opérera : déjà l'on remarque en Algérie que le goût de la musique arabe a diminué dans la population indigène par l'influence de la musique militaire des régiments français; à Tunis, où le goût arabe est plus prononcé qu'à Alger, M. Daniel a entendu la musique du bey, dans sa résidence de la Marsa : elle est composée d'environ trente instruments de cuivre, cornets à pis-

tons, bugles, cors, trompettes, trombones et ophicléides fabriqués en Europe. Tous ces instruments jouent à l'unisson ou à l'octave des mélodies maures, sans autre accompagnement que le rhythme, marqué par une grosse caisse et deux caisses roulantes (1). Avee ce grand nombre d'instruments, les tremblements, les trilles, les broderies ordinaires et les traînements de sons ne peuvent être exécutés : ils ne peuvent jouer que la mélodie simple, qui a toujours été antipathique aux Arabes et qu'ils ne comprennent pas. Les deux caractères essentiels de la musique de ce peuple, c'est-à-dire les petits intervalles des sons de tonalité primitive et les ornements des mélodies, ont donc disparu de la musique du bey de Tunis. Il est vrai que cette musique n'est qu'un fait isolé dans la situation actuelle de la musique chez les Maures; mais, avec le temps, son effet s'étendra sur le pays, comme on en a eu l'expérience dans les possessions anglaises de l'Inde, où les indigènes des provinces les plus rapprochées du Bengale ont perdu progressivement le sentiment tonal de leur musique primitive. En Égypte, la musique européenne a pénétré aussi à la cour du pacha : les caractères des races, parmi lesquels le sentiment tonal tient une place importante, tendent à s'effacer par les progrès d'une civilisation uniforme.

CHAPITRE QUATRIÈME.

TONALITÉ DE LA MUSIQUE DES ARABES; COMPOSITION DES MODES.

La théorie de la tonalité de la musique arabe se trouve confondue avec celle de la tonalité de la Perse, dans les traités de musique des auteurs persans; cette confusion doit être évitée ici, parce que des différences considérables existent entre les deux systèmes. La musique de la Perse devant être l'objet d'une section spéciale, il ne s'agira, dans ce chapitre, que des modes de la musique arabe et du système de leur formation.

Ainsi qu'on l'a vu dans l'histoire de la musique des anciens peu-

(1) M. Daniel, ouvrage cité, p. 21.

ples sémitiques, les modes consistent en certains arrangements d sons appelés *gammes* ou *échelles* dans notre musique, et qui porten les noms de *perdi* ou *dschermé* chez les Arabes. Les éléments de ce modes ou *perdi* sont puisés dans l'échelle générale des 17 intervalle de l'octave.

Les modes arabes sont au nombre de dix-huit, dont douze prin cipaux, désignés par le nom de *makamat*, et six dérivés, appelé *aouâz*. L'ordre dans lequel sont rangés les *makamat* et les *aouâz* vari chez les auteurs arabes, à l'exception des quatre premiers, nommé *o'chak*, *naoua*, *abouseylyk* et *rast*, qui occupent toujours les même places. A l'égard des autres, l'ordre suivi par le théoricien qui servi de guide à Villoteau est celui-ci : *hosseyny*, *hogaz* ou *hedja*: *rahaouy*, *zenkla*, *isfahan*, *irak*, *zirafkend*, *bouzourk*. Une partie d ces noms appartient à la langue persane, à savoir : *naoua*, qui si gnifie son, ou modulation; *rast*, la droite; *Isfahan*, capitale de l Perse; *zirafkend*, la petite; *bouzourk*, la grande; *zenkla*, sonnett Les autres noms sont arabes : *o'chak* signifie les amants; *abouseyly* nom de l'esclave favorite d'un calife Ommeyade; *irak*, partie d la Mésopotamie; *Hogaz*, ou *Hedjaz*, une des cinq grandes divisio de l'Arabie; *hosseyny*, chant funèbre sur la mort de Hossein, fi d'Ali, qui fut assassiné dans l'année 61 de l'hégire; *rahaouy*, peti ville arabe, suivant l'Encyclopédie de Mahmoud-d'Amoul.

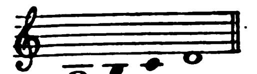
Les modes dérivés sont désignés par ces mots : *schehnas*, flatte du roi, *mayah*, patrimoine; *selmek* (mot qui ne se trouve pas da les dictionnaires); *nourouz*, le nouveau jour; *kirdaniah*, la vals *koucht*, caisse métallique.

Suivant certains auteurs arabes, par exemple, celui qui a servi guide à Kiesewetter pour ce sujet (1), chaque mode est formé deux parties, appelées *tabaka*. Le premier *tabaka* est un tétracord c'est-à-dire une suite de quatre sons, dont le premier et le quatrièn degré, formant une quarte juste, sont invariables. Le deuxièn *tabaka* est un pentacorde, ou suite de cinq sons, commençant au qu trième et finissant au huitième, qui est également invariable. C deux degrés forment une quinte juste. Les autres degrés de gamme, à savoir, le second, le troisième, le cinquième, le sixièn

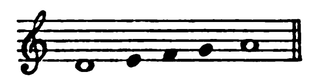
(1) Kiesewetter, ouvrage cité, p. 38-40.

et le septième, peuvent être l'un ou l'autre des trois sons qui divisent le ton par tiers. L'exemple suivant fait voir la forme des deux *tabakas* : les rondes sont les notes invariables ; les noires représentent les degrés qui varient.

Premier tabaka.



Deuxième tabaka.



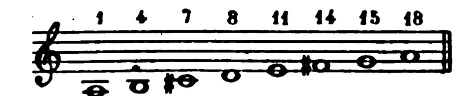
Les modes se distinguent l'un de l'autre par la nature des intonations des deuxième, troisième, cinquième, sixième et septième degrés de la gamme.

Le système de formation des modes en deux *tabakas*, par des intervalles invariables, au moyen de la répétition du quatrième degré dans le second *tabaka*, ainsi que par des cordes mobiles, a de l'analogie avec la formation des tétracordes conjoints de la musique des Grecs.

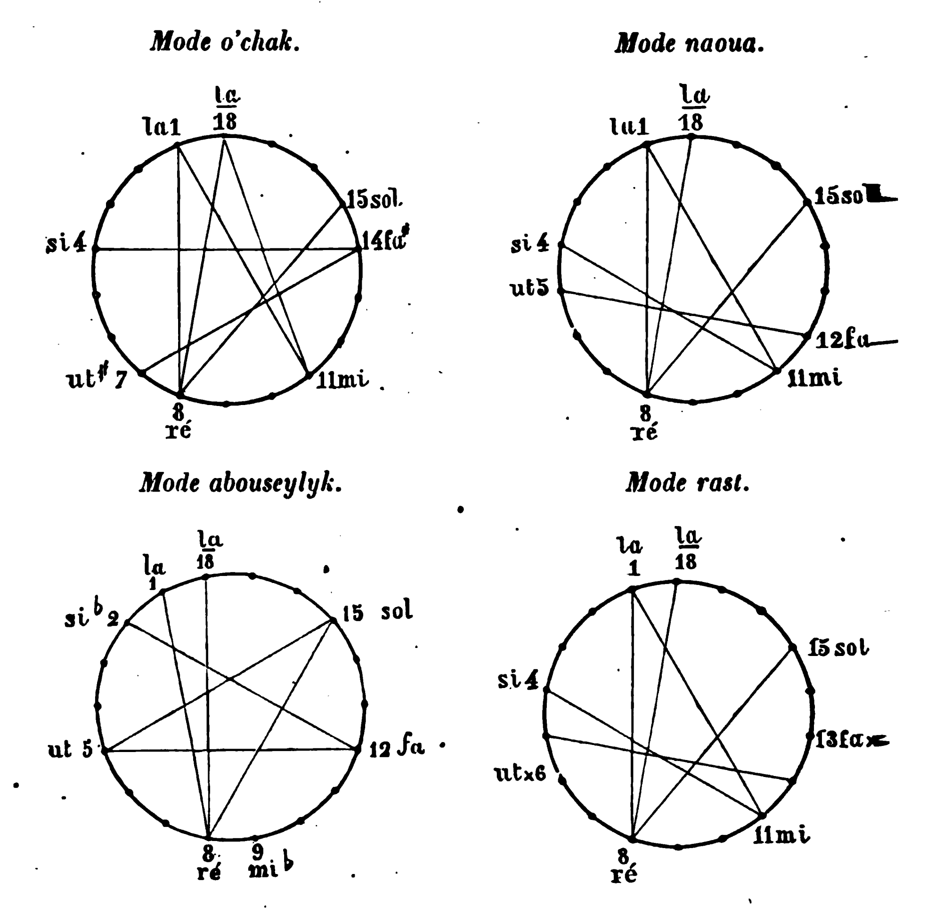
Les théoriciens arabes démontrent la nature de chacun des *makamats* ou modes principaux par des cercles divisés en dix-huit points, qui représentent les dix-sept intervalles de l'octave. Il tirent ensuite une ligne du point 1 au point 8, qui donne la quarte juste du premier chiffre, et une autre ligne du point 8 au point 18, quinte du point 8 et octave du point 1 : on obtient ainsi les trois degrés invariables de tous les modes. D'autres lignes se tirent ensuite de ces points fixes aux divers autres points de la circonférence qui répondent aux degrés variables, formant ainsi des séries de triangles inscrits dans le cercle, en raison de la nature des intervalles du mode.

Les tons entiers et les demi-tons étant les intervalles les plus simples, c'est par eux que commence l'opération, dans un cercle spécial destiné à représenter le premier mode *o'chak*. Cette formation consiste, après avoir fixé les points invariables, à tirer une ligne du point 8 au point 15, qui donne le septième degré de la gamme. Du point 1 on tire une ligne au point 11, et l'on a la cinquième note du mode, qui forme une quinte de la note 1 ou tonique, et l'on tire une ligne de ce point 11 au point 18, ce qui donne une quarte. Prenant enfin le point 4, c'est-à-dire un ton plus haut que le point 1, ce qui donne le deuxième degré de la gamme, et tirant une ligne droite de ce point au point 14, on a la sixième note du mode, placée

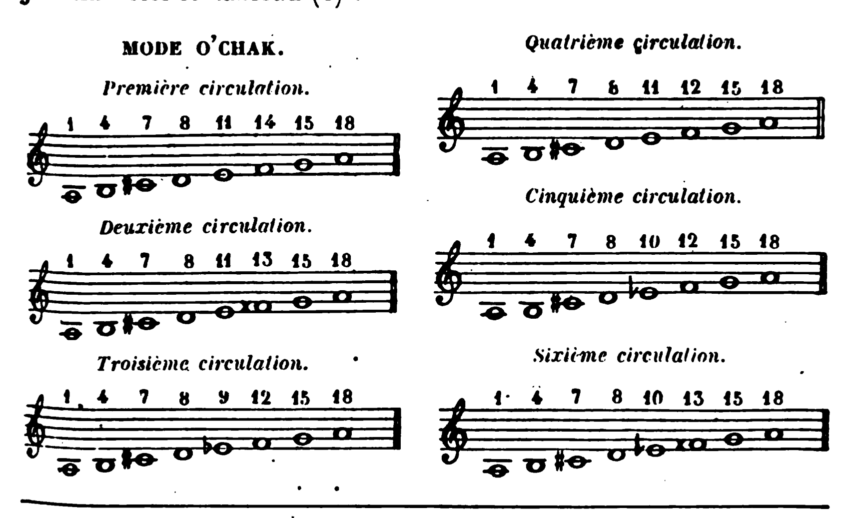
à un demi-ton du point 15; et tirant une ligne de ce point 14 au point 7, distant du point 8 d'un demi-ton, l'opération est finie, et l'on a le premier mode, *o'chak*, dans cette forme :



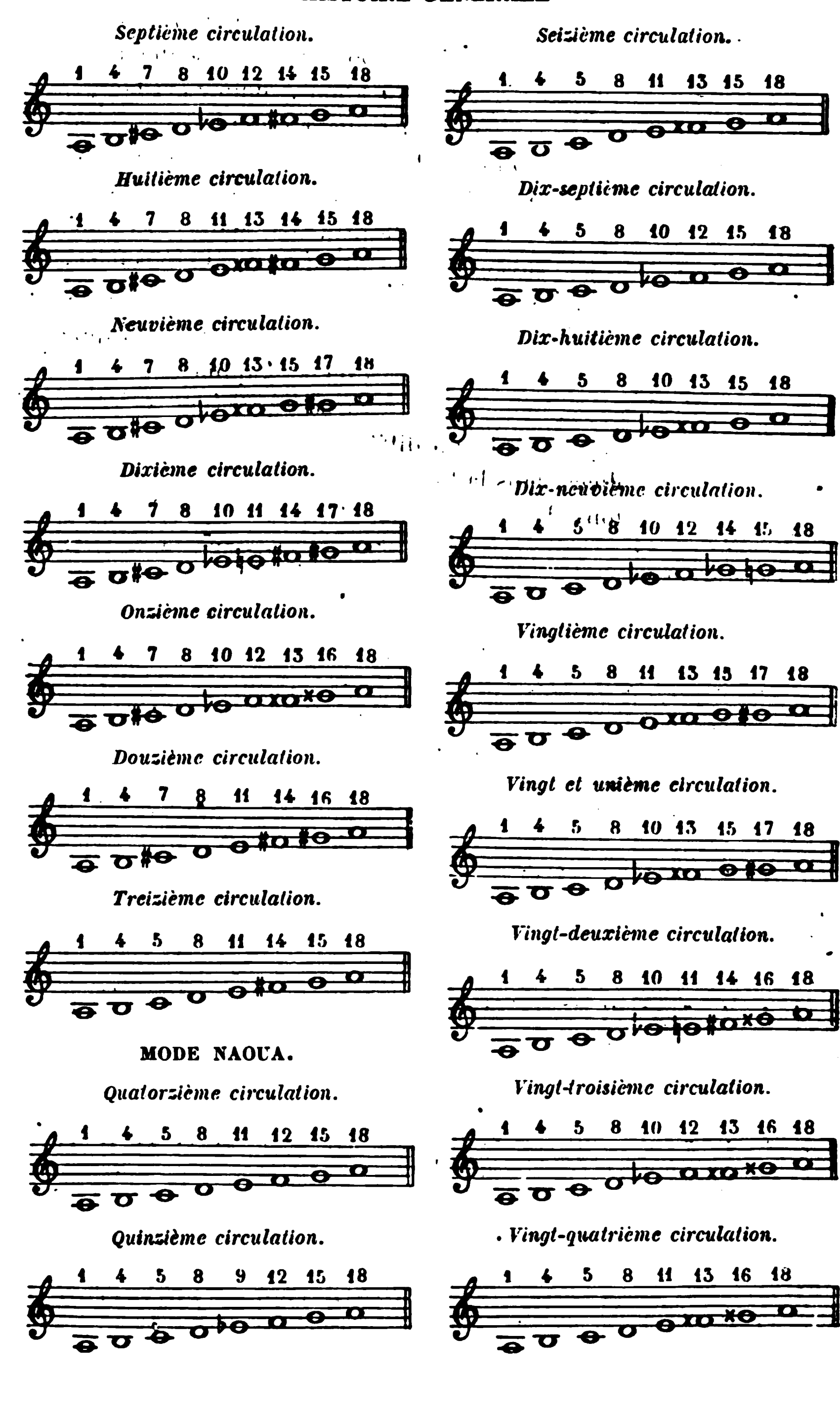
Par des opérations analogues, aux autres points de la circonférence du cercle se construisent les onze autres *makamats*, ou modes principaux, desquels se tirent les six modes dérivés (*aouâz*). Il parait utile de mettre ici sous les yeux du lecteur les formations graphiques des quatre premiers modes qui feront comprendre le procédé par lequel ils s'engendrent tous. Les voici :



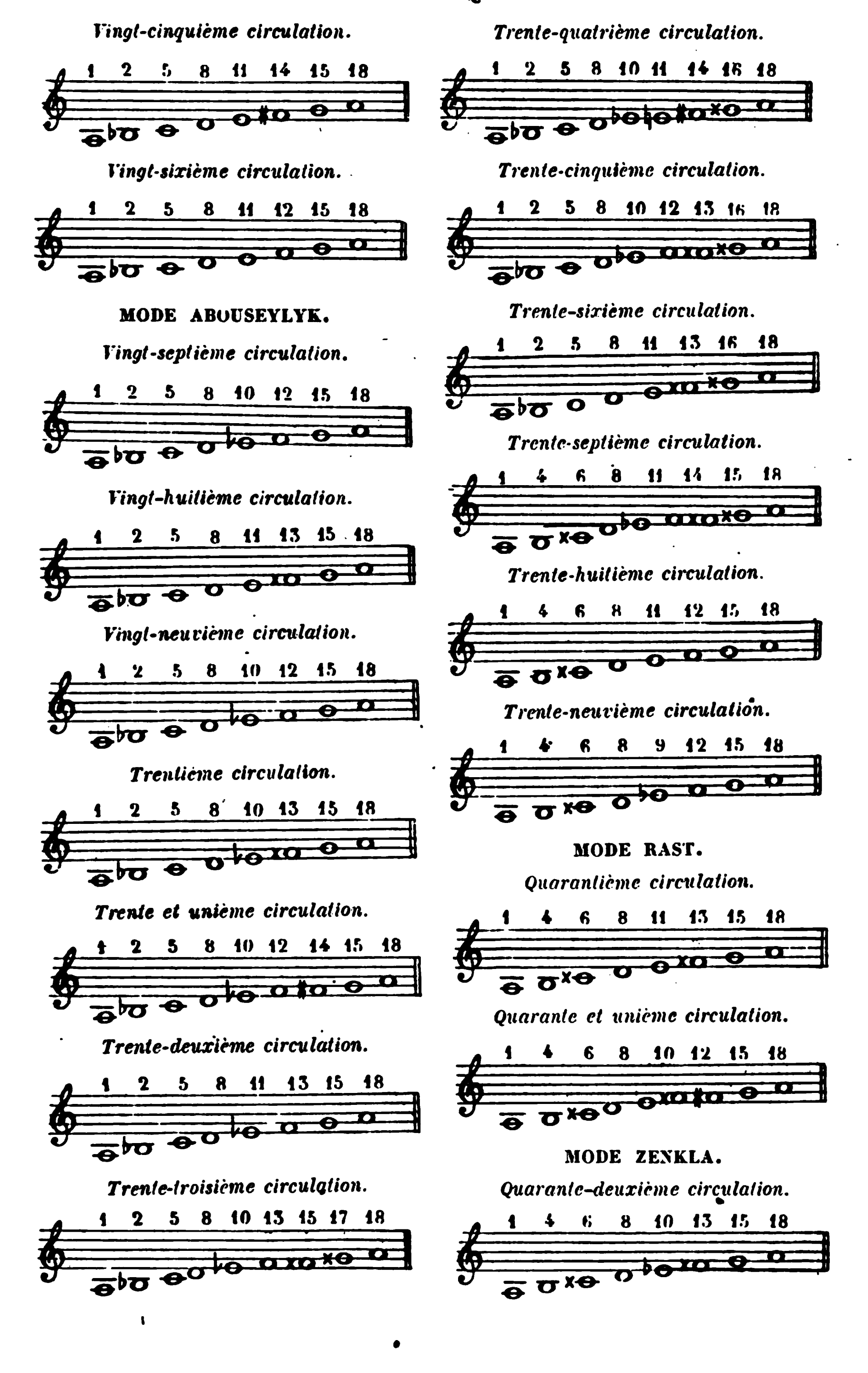
D'autres auteurs arabes de traités de musique ne parlent pas de ce système de formation des modes, et se bornent à présenter le tableau des gammes, avec toutes leurs modifications, comme existant en faits empiriques, n'en donnant d'ailleurs aucune autre explication. C'est à cela que se réduit le contenu du traité anonyme qui a servi de base au travail de Villoteau. Il est cependant nécessaire de faire remarquer que, la forme de chaque mode principal étant fixée, tous les degrés de ces gammes peuvent être ou un tiers, ou deux tiers de ton ascendant ou descendant, et que ces modifications peuvent se produire sur un seul degré, sur deux ou sur trois; ce qui multiplie à l'excès les formes et les tendances tonales de ces gammes. Ce principe de modification est le même qu'on a vu se reproduire pour les modes musicaux de l'Égypte, sauf cette différence que les gammes sont beaucoup plus multipliées dans la tonalité arabe, parce que les éléments sont des demi-tons dans la musique égyptienne, tandis qu'ils sont des tiers de ton et des demi-tons dans la musique arabe. On donne le nom de *circulations* à toutes les formes des modes ; elles sont au nombre de *quatre-vingt-quatre*. Villoteau a pris avec raison pour point de départ de ces circulations le *la* qui est la note à vide de la corde grave du luth (*eoud*), du *tanbour kébir tourki* et des *kemangehs*. En voici le tableau (1) :

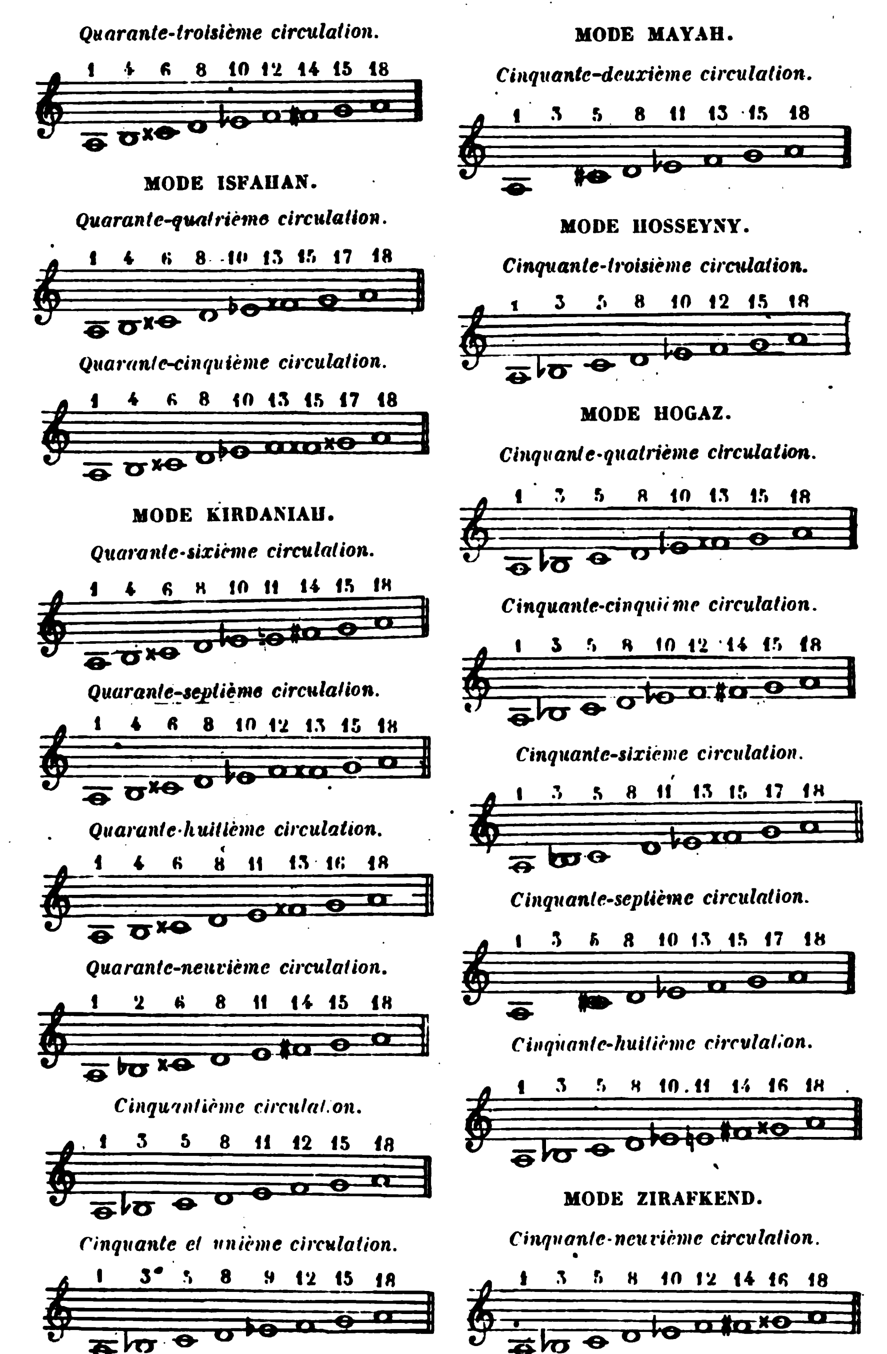


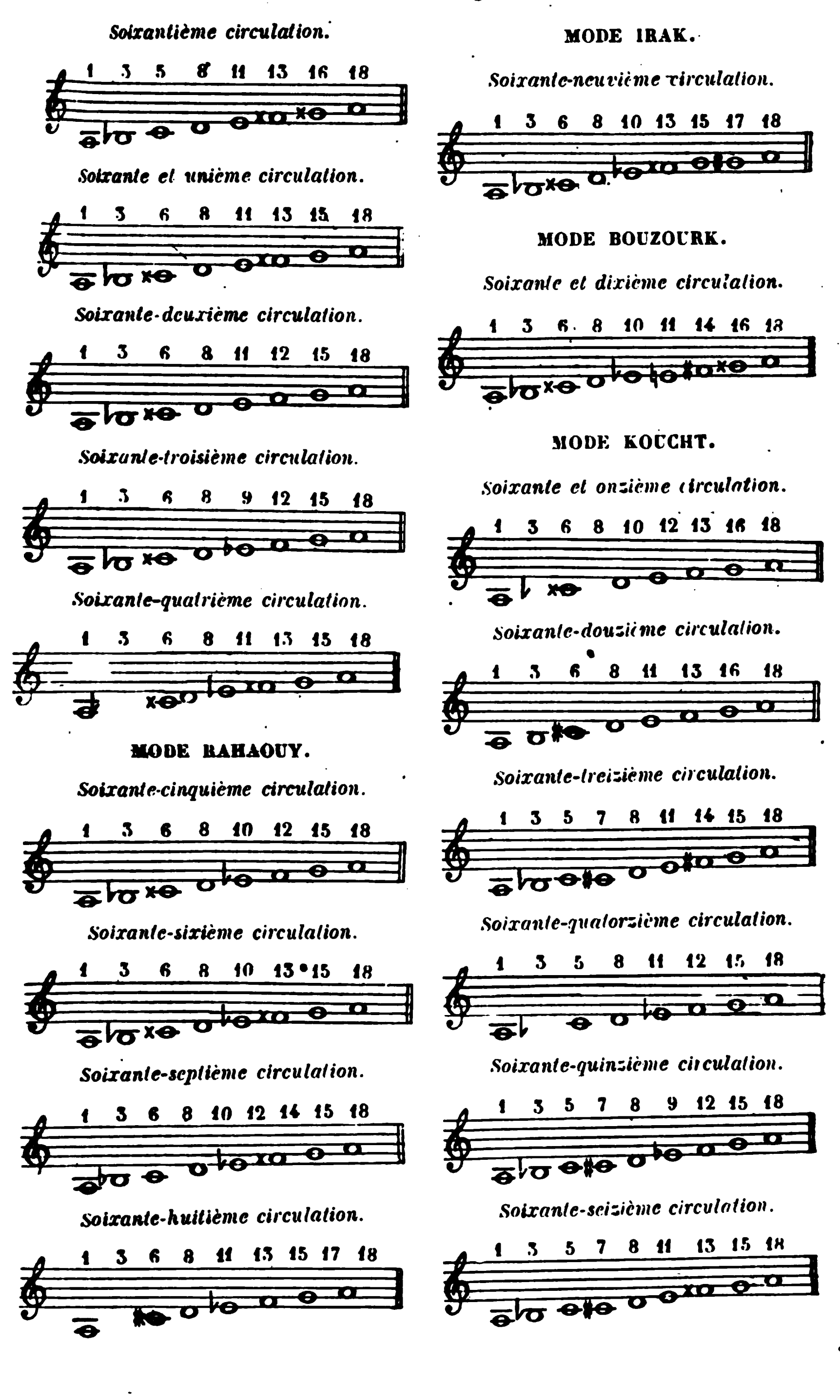
(1) Les chiffres placés au-dessus des notes de ces gammes répondent à ceux du diagramme général qu'on a vu p. 29 ; ils indiquent les tiers de ton qui modifient la gamme première du mode.

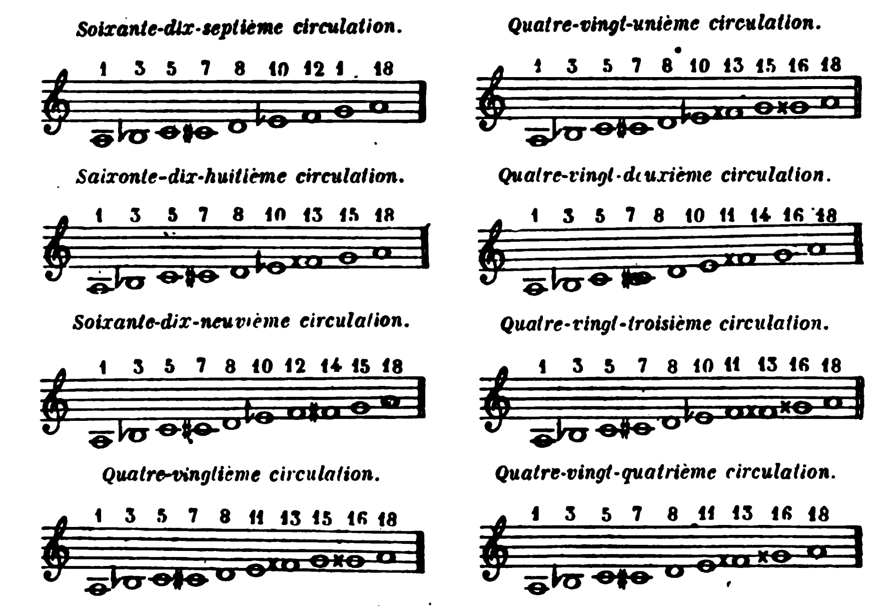


Septième circulation.
1 4 7 8 10 12 14 15 18
Huitième circulation.
1 4 7 8 11 13 14 15 18
Neuvième circulation.
1 4 7 8 10 13 15 17 18
Dixième circulation.
1 4 7 8 10 11 14 17 18
Onzième circulation.
1 4 7 8 10 12 13 16 18
Douzième circulation.
1 4 7 8 11 14 16 18
Treizième circulation.
1 4 5 8 11 14 15 18
MODE NAOUA.
Quatorzième circulation.
1 4 5 8 11 12 15 18
Quinzième circulation.
1 4 5 8 9 12 15 18
Seizième circulation.
1 4 5 8 11 13 15 18
Dix-septième circulation.
1 4 5 8 10 12 15 18
Dix-huitième circulation.
1 4 5 8 10 13 15 18
Dix-neuvième circulation.
1 4 5 8 10 12 14 15 18
Vingtième circulation.
1 4 5 8 11 13 15 17 18
Vingt et unième circulation.
1 4 5 8 10 13 15 17 18
Vingt-deuxième circulation.
1 4 5 8 10 11 14 16 18
Vingt-troisième circulation.
1 4 5 8 10 12 13 16 18
Vingt-quatrième circulation.
1 4 5 8 11 13 16 18


Vingt-cinquième circulation.
1 2 5 8 11 14 15 18
Vingt-sixième circulation.
1 2 5 8 11 12 15 18
MODE ABOUSEYLYK.
Vingt-septième circulation.
1 2 5 8 10 12 15 18
Vingt-huitième circulation.
1 2 5 8 11 13 15 18
Vingt-neuvième circulation.
1 2 5 8 10 12 15 18
Trentième circulation.
1 2 5 8 10 13 15 18
Trente et unième circulation.
1 2 5 8 10 12 14 15 18
Trente-deuxième circulation.
1 2 5 8 11 13 15 18
Trente-troisième circulation.
1 2 5 8 10 13 15 17 18
Trente-quatrième circulation.
1 2 5 8 10 11 14 16 18
Trente-cinquième circulation.
1 2 5 8 10 12 13 16 18
Trente-sixième circulation.
1 2 5 8 11 13 16 18
Trente-septième circulation.
1 4 6 8 11 14 15 18
Trente-huitième circulation.
1 4 6 8 11 12 15 18
Trente-neuvième circulation.
1 4 6 8 9 12 15 18
MODE RAST.
Quarantième circulation.
1 4 6 8 11 13 15 18
Quarante et unième circulation.
1 4 6 8 10 12 15 18
MODE ZENKLA.
Quarante-deuxième circulation.
1 4 6 8 10 13 15 18


Quarante-troisième circulation.
1 4 6 8 10 12 14 15 18
MODE ISFAHAN.
Quarante-quatrième circulation.
1 4 6 8 10 13 15 17 18
Quarante-cinquième circulation.
1 4 6 8 10 13 15 17 18
MODE KIRDANIAH.
Quarante-sixième circulation.
1 4 6 8 10 11 14 15 18
Quarante-septième circulation.
1 4 6 8 10 12 13 15 18
Quarante-huitième circulation.
1 4 6 8 11 13 16 18
Quarante-neuvième circulation.
1 2 6 8 11 14 15 18
Cinquantième circulation.
1 3 5 8 11 12 15 18
Cinquante et unième circulation.
1 3* 5 8 9 12 15 18
MODE MAYAH.
Cinquante-deuxième circulation.
1 3 5 8 11 13 15 18
MODE HOSSEYNY.
Cinquante-troisième circulation.
1 3 5 8 10 12 15 18
MODE HOGAZ.
Cinquante-quatrième circulation.
1 3 5 8 10 13 15 18
Cinquante-cinquième circulation.
1 3 5 8 10 12 14 15 18
Cinquante-sixième circulation.
1 3 5 8 11 13 15 17 18
Cinquante-septième circulation.
1 3 5 8 10 13 15 17 18
Cinquante-huitième circulation.
1 3 5 8 10 11 14 16 18
MODE ZIRAFKEND.
Cinquante-neuvième circulation.
1 3 5 8 10 12 14 16 18


Soixantième circulation.
1 3 5 8 11 13 16 18
Soixante et unième circulation.
1 3 6 8 11 13 15 18
Soixante-deuxième circulation.
1 3 6 8 11 12 15 18
Soixante-troisième circulation.
1 3 6 8 9 12 15 18
Soixante-quatrième circulation.
1 3 6 8 11 13 15 18
MODE RAHAOUY.
Soixante-cinquième circulation.
1 3 6 8 10 12 15 18
Soixante-sixième circulation.
1 3 6 8 10 13 15 18
Soixante-septième circulation.
1 3 6 8 10 12 14 15 18
Soixante-huitième circulation.
1 3 6 8 11 13 15 17 18
MODE IRAK.
Soixante-neuvième circulation.
1 3 6 8 10 13 15 17 18
MODE BOUZOURK.
Soixante et dixième circulation.
1 3 6 8 10 11 14 16 18
MODE KOUCHT.
Soixante et onzième circulation.
1 3 6 8 10 12 13 16 18
Soixante-douzième circulation.
1 3 6 8 11 13 16 18
Soixante-treizième circulation.
1 3 5 7 8 11 14 15 18
Soixante-quatorzième circulation.
1 3 5 8 11 12 15 18
Soixante-quinzième circulation.
1 3 5 7 8 9 12 15 18
Soixante-seizième circulation.
1 3 5 7 8 11 13 15 18



Si l'on examine avec attention toutes ces gammes, et si on les compare, on verra que, dans ce nombre, il n'y en a pas deux qui soient exactement semblables. Dans cette longue série, on trouve les douze modes principaux *o'chak*, *naoua*, *abouseylyk*, *rast*, *irak*, *isfahan*, *zirafkend*, *bouzourk*, *zenkla*, *rahaouy*, *hosseyny*, *hogaz* ou *hedjaz*, mais non les six modes dérivés (*aouâz*), n'y ayant de ces modes que les circulations des modes *kirdaniah* et *mayah*. Quant aux autres circulations, dit un des auteurs anonymes dont s'est servi Villoteau, plusieurs ne sont pas usitées, parce que leurs différences sont imperceptibles (1).
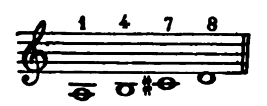
Il est à remarquer aussi que la classification des gammes ou circulations n'est pas uniforme dans les traités arabes de musique : il est telle circulation placée dans la catégorie d'un mode, chez un auteur, qui appartient à un mode différent chez un autre; mais cela est de peu d'importance.

Les théoriciens arabes distinguent, dans l'étendue des dix-sept intervalles de l'octave, cinq espèces de quartes, auxquelles ils donnent le nom de *mers*. Les deux premières *mers* ou espèces de quartes sont

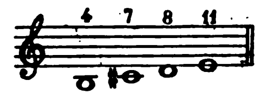
(1) Villoteau, ouvrage cité, p. 68 de l'édition in-8°.

tirées de la première circulation du mode *o'chak*, telles qu'on les voit ici :

Première mer.

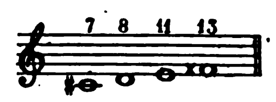


Deuxième mer.

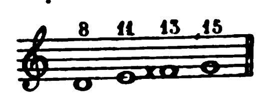


Ces espèces de quartes diffèrent, ainsi qu'on le voit, dans le placement du demi-ton qui, dans la première mer, est entre le troisième degré et le quatrième, et dans la seconde, entre le deuxième et le troisième degrés. Les trois autres *mers* sont prises dans la quatrième circulation du même mode ; les voici :

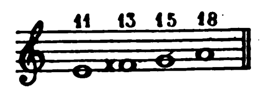
Troisième mer.



Quatrième mer.



Cinquième mer.



Dans la troisième mer, le demi-ton se trouve entre le premier degré et le deuxième ; mais ces trois espèces de quartes sont particulièrement caractérisées par l'intervalle de deux tiers de ton , qui, dans la troisième mer, est formé par le troisième et le quatrième degrés, et qui se trouve entre le deuxième et le troi-

sième dans la quatrième mer, et entre le premier et le deuxième, dans la dernière. Il est à remarquer que les différences de quartes, par le déplacement des demi-tons, sont un des éléments d'un ancien système de la musique grecque.

Je ne citerai pas ici les textes des théoriciens arabes sur ces mers ou espèces de quartes rapportées par Villoteau et Kiesewetter, parce que, comme le font remarquer ces auteurs, les explications de ces théoriciens sont obscures, embarrassées, et même contradictoires (1). On ne comprend pas le but, l'utilité de ces mers ou espèces de quartes; car si on les considère comme facteurs des modes, elles sont incomplètes, n'ayant pas dans leurs éléments le tiers de ton, qui y est si fréquemment employé. On peut s'étonner que Villoteau et Kiesewetter n'aient pas fait cette remarque dans leurs observations critiques.

Le nombre si considérable des quatre-vingt-quatre gammes produites par les modifications des modes principaux et dérivés, et dont les anciens théoriciens arabes ont exposé les principes et les formes, n'est pas la limite à laquelle ils se sont arrêtés. Ayant remarqué que chacune de ces gammes peut être transposée, en prenant tour à tour, pour son initial, un des dix-sept degrés de l'échelle des tiers de tons, ils ont tiré de ces quatre-vingt-quatre gammes, multipliées par dix-sept, le nombre effrayant de *quatorze cent vingt-huit* échelles tonales possibles, et présentant toutes une différence quelconque dans leur conformation! Villoteau a donné à chacune de ces gammes le nom de *tabaka;* c'est une erreur qui provient peut-être de son auteur arabe, ou plutôt du copiste de son manuscrit, dont il signale les innombrables fautes. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, il n'y a que deux *tabakas*, et leurs noms ne s'appliquent pas aux gammes.

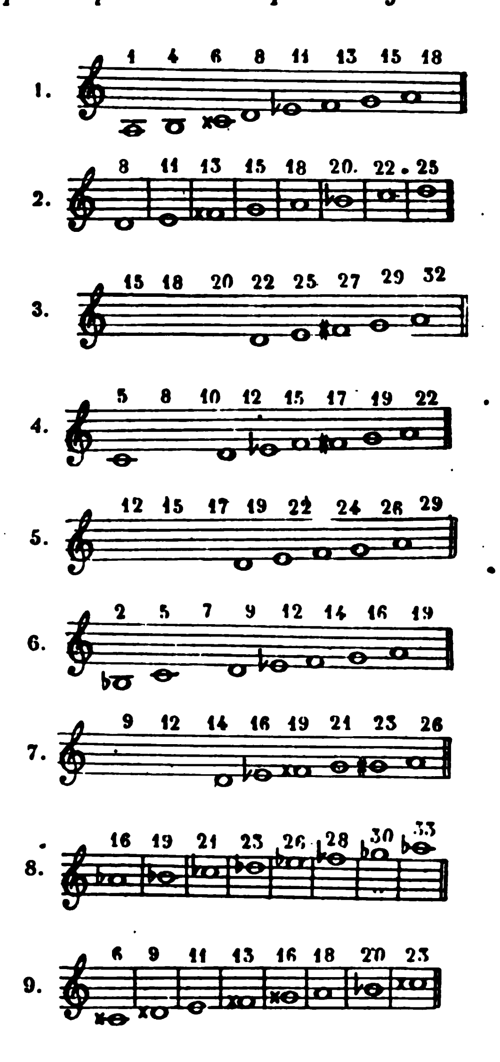
Villoteau n'a pas poussé son travail jusqu'à noter les *quatorze cent vingt-huit* gammes que peut produire la transposition; on ne peut que l'approuver, puisque ce nombre immense de formules composerait un volume qui serait sans utilité. Toutefois le laborieux écrivain a cru devoir donner à ses lecteurs un large spécimen du grand système tonal des Arabes, par la transcription de deux cent quatre gammes produites par quelques-uns des modes principaux :
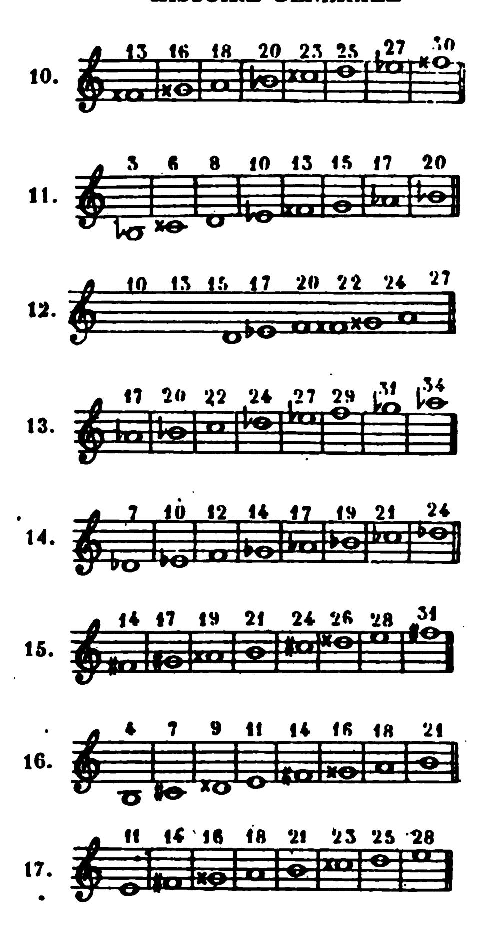
---

(1) Cf. Villoteau, ouvrage cité, p. 65-67. — Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, p. 41 et note ***.

c'est déjà beaucoup. Convaincu que dix-sept transpositions d'une seule des quatre-vingt-quatre gammes sont suffisantes pour faire comprendre le système de ces transformations, je crois devoir me borner à présenter ici celles de la première gamme du mode rast. L'opération consiste à parcourir le cycle tonal des dix-sept degrés de l'échelle arabe, en allant de quarte en quarte ascendantes, ou de quinte en quinte descendantes.

Les dix-sept transpositions de la première gamme du mode rast.





Il n'est pas douteux que jamais quatorze cent vingt-huit gam primitives et transposées n'ont été en usage parmi les musiciens aral Peu de mémoires auraient été capables de les posséder toutes, et d le cas où elles auraient été infidèles, le calcul de la transpositioı serait fait difficilement pendant l'exécution, surtout pour cert modes où se trouvent plusieurs intervalles d'un tiers et de deux t de ton. Peut-être même est-il permis de croire que les quatre viı quatre circulations n'ont été connues autrefois que d'un petit nom de virtuoses et de savants. Quoi qu'il en soit, ces complications système musical ont dû être une des causes principales de la décade de la musique chez les Arabes, décadence parvenue au dernier de d'abaissement. Aujourd'hui, la tradition seule des mélodies ex

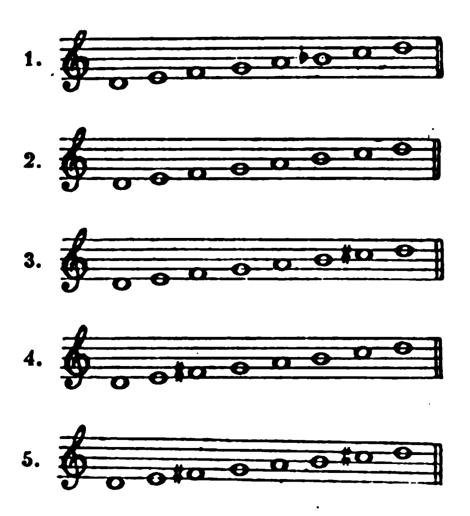
chez les musiciens de cette race qu'on rencontre en Asie et en Égypte : ils n'ont aucune notion de principes ou de théorie de l'art : à peine savent-ils les noms d'un petit nombre de leurs modes. Les traités de musique sont devenus d'une rareté excessive dans tout l'Orient, ou plutôt ils sont introuvables. D'ailleurs en supposant qu'on les eût et qu'il s'en répandît des copies, on n'en tirerait aucun avantage, car personne ne les entendrait. Le peu de clarté dans les idées des théoriciens; leur langage obscur, hérissé de termes techniques mal définis, embarrassé de formes figurées et de sentences qui n'ont pas de rapport avec le sujet, rendraient un Arabe moins propre qu'un Européen à débrouiller ce chaos.

On a dit que les gammes, où sont employés les intervalles d'un tiers et de deux tiers de ton ascendants ou descendants, n'ont pas de nécessité absolue; qu'elles ont été imaginées d'une manière spéculative par les théoriciens, et qu'elles n'ont pu être chantées par aucun peuple, ni dans aucun temps : enfin, que ces intervalles irrationnels peuvent être supprimés, sans qu'il en résulte d'autre changement dans les mélodies, que de les rendre accessibles à notre sentiment musical (1). Raisonner ainsi, c'est substituer simplement les habitudes de nos organes aux habitudes différentes d'autres races, dont la sensibilité de perception est devenue plus délicate par l'éducation. Au surplus, c'est aller contre l'évidence des faits : si les Arabes ne faisaient pas usage des intervalles de tiers et de deux tiers de ton, ils n'auraient pas les instruments qui les font entendre; s'ils n'en faisaient pas usage, les musiciens européens n'auraient pas l'oreille déchirée par ce qui charme les populations de l'Asie et de l'Afrique; les voyageurs n'y trouveraient rien de choquant. Il n'y a rien de raisonnable à opposer à ces faits. Il est vrai que nous pouvons substituer les intervalles justes de notre tonalité aux intervalles de tiers et de deux tiers de ton sans enlever aux mélodies leur caractère : nous sommes même obligés de faire ces substitutions pour approprier ces mêmes mélodies à notre sentiment musical; mais si nous faisons entendre aux Arabes leurs chants ainsi modifiés par nous, nous blesserons leur oreille, comme ils blessent la nôtre par les intervalles de leur tonalité. Villoteau fit l'expérience de cet effet inévitable, lorsque, après avoir noté l'air que lui avait chanté un musicien du Caire,
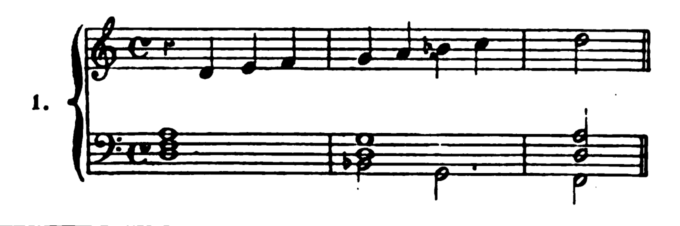
(1) Kiesewetter, ouvrage cité, art. VII, p. 72-74.

il le lui répéta : l'Arabe reconnut bien la mélodie, mais il signala à Villoteau les endroits où, disait-il, *il chantait faux* (1); or, c'était précisément ceux où le musicien français avait substitué les intervalles diatoniques aux tiers de tons.
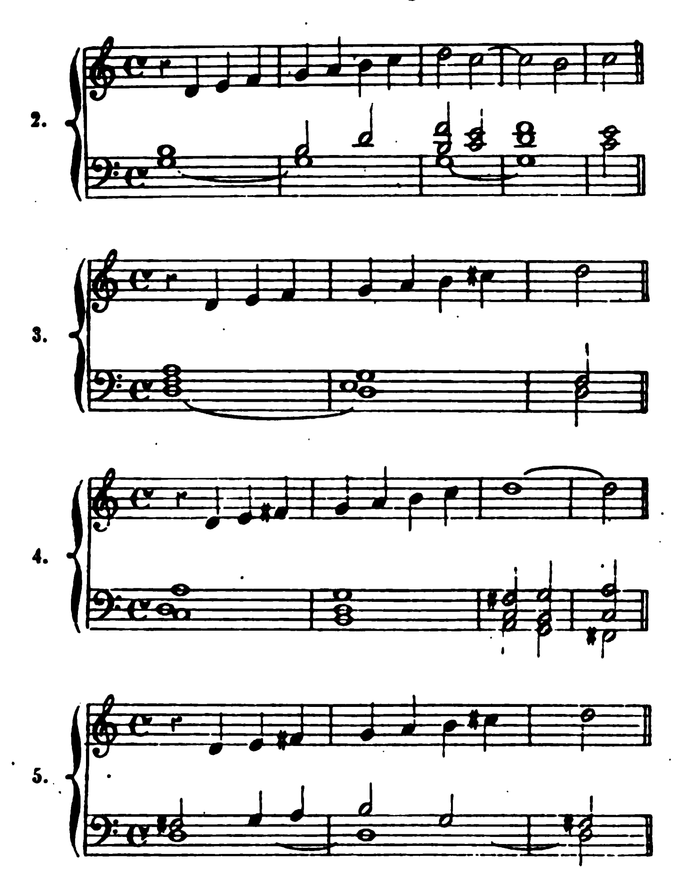
Les partisans absolus de la gamme diatonique n'admettent pas qu'il y en ait d'autres possibles chez des races humaines différentes de la nôtre, car, disent-ils, *cette gamme est donnée par la nature*. Ils ne voient pas qu'ils se condamnent eux-mêmes par leur argumentation; pourtant il en est ainsi. En effet, si la gamme diatonique était immédiatement donnée par la nature, elle serait unique, absolue, et non multiple; or, elle peut se présenter sous *cinq formes fondamentales*, et sous *quarante-deux formes diverses*, en commençant les gammes par tous les degrés de chacune des cinq formes primitives, que voici :



Ces formes ont été employées maintes fois dans la musique moderne et actuelle, ainsi que le font voir les formules harmoniques suivantes :



(1) Villoteau, ouvrage cité, p. 117.



Les Arabes ont toutes les gammes diatoniques qu'on vient de voir; car le n° 1 est la quatorzième circulation (1); le n° 2, la treizième; le n° 3, la vingt-quatrième; le n° 4, la deuxième, et le n° 5, la douzième. De plus, ils ont une multitude de gammes dans la formation desquelles entrent le tiers et les deux tiers de ton; celles-ci, nous ne pouvons les avoir; elles nous sont antipathiques, parce qu'elles sont inharmoniques, et que l'harmonie constitue, d'une manière absolue, notre sentiment musical actuel.

Les Arabes de l'Algérie et de la Mauritanie ont un système particulier de modes qui mérite de fixer l'attention des musiciens philolo-

---

(1) Voyez la table des circulations, p. 44.

gues, et d'être étudié historiquement : l'opuscule de M. Daniel (1) est le seul ouvrage où, jusqu'à ce jour, on trouve quelques renseignements sur ce sujet intéressant, quoiqu'il ne renferme pas tout ce qui serait désirable pour la connaissance de cette tonalité.

« Les Arabes (de l'Algérie), dit M. Daniel, ont quatorze modes « dans lesquels la position des demi-tons varie de manière à « former quatorze modalités différentes (2). » Cependant, plus loin, il termine par le passage suivant, qui paraît en contradiction avec celui qu'on vient de lire : « Tels sont, en somme, les huit premiers « modes de la musique arabe. Tous sont basés sur chacune des « notes de la gamme, *sans déplacement des demi-tons.* » On verra (3) par la suite, néanmoins, comment ces deux propositions peuvent s'accorder.

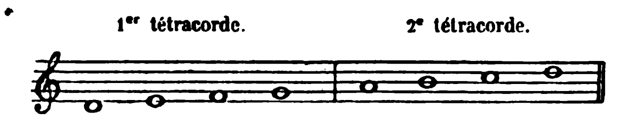
La plupart des noms de modes énumérés par le même écrivain sont différents de ceux qui sont connus chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte, et qu'on trouve dans les ouvrages des théoriciens de l'Arabie orientale, ainsi que dans ceux de l'Espagne.

Le mode *irak,* dit M. Daniel, correspond au mode *dorien* des Grecs, et au premier ton du plain-chant, ayant pour base le *ré.* Il est sérieux, grave, et propre aux chants religieux et de guerre. La plupart des chants du rit *Hanefi* sont composés dans ce mode. On en trouve un exemple dans le chant religieux dont les premiers mots sont : *Allah ya rabbi sidi.*

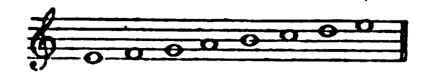
Si nous comparons cette description, malheureusement trop laconique, du premier mode de la tonalité algérienne avec le mode *Irâk* des auteurs arabes de traités de musique, nous n'y trouvons aucune ressemblance (4) ; car ce dernier mode, loin de présenter une échelle diatonique, est, au contraire, un des exemples les plus remarquables de la tonalité enharmonique, ayant quatre degrés altérés de tiers de ton, et une succession chromatique entre les septième et huitième sons. La gamme du mode *irak* d'Alger n'a d'analogie qu'avec la quatorzième circulation (mode *naoua*) des théoriciens orientaux et espagnols, laquelle est une quarte plus bas, ou plus

(1) *La Musique des Arabes,* Alger, 1863.
(2) *Ibid.* p. 6.
(3) *Ibid.,* p. 34.
(4) Voyez la soixante-neuvième circulation, dans le tableau.

exactement, avec le second mode de la musique égyptienne, formé des tétracordes moyen et aigu, et dont la forme est celle-ci :

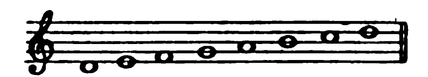


Le mode *mezmoum,* deuxième de la tonalité algérienne, correspond au troisième ton du plain-chant, ou plutôt au dixième mode, ayant pour base le *mi.* Le nom de ce mode ne figure pas parmi ceux des Arabes asiatiques, égyptiens et espagnols, bien que M. Daniel, Espagnol lui-même, dise qu'on trouve ce mode dans beaucoup de chansons populaires de sa patrie. La gamme de ce mode est celle-ci :



Elle correspond avec la vingt-sixième circulation (mode *naoua*) des théoriciens arabes, mais surtout avec le quatrième mode de l'ancienne musique des Égyptiens, avec lequel elle est identique (1). Ce mode est celui des mélodies de la plupart des chansons d'amour de l'Algérie, parmi lesquelles on remarque celle qui commence ainsi : *Mdda djeridi.* C'est aussi dans ce même mode que se joue l'air de la danse lente et voluptueuse connue à Constantine sous le nom de *chabati.*

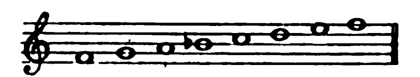
Le troisième mode arabe de l'Algérie se nomme *edzeil :* sa gamme a pour note grave *fa* et a le demi-ton placé entre le quatrième et le cinquième degré, de cette manière :



M. Daniel dit que ce mode correspond au cinquième ton du plain-chant; il tombe en cela dans une erreur commune à beaucoup d'auteurs modernes de traités de plain-chant : cette gamme n'est pas celle du cinquième ton, mais bien la gamme du douzième mode primitif. L'échelle du cinquième ton a la quarte juste avec sa tonique;

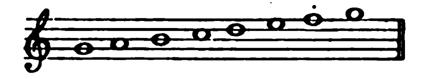
(1) V. livre I de cette histoire, ch. III, p. 236.

c'est pourquoi elle était appelée *gamme par bémol*, dans la méthode des nuances. Sa forme est celle-ci :



On chercherait en vain, dans les quatre-vingt-quatre circulations de la tonalité arabe de l'Asie, de l'Égypte et de l'Espagne, une gamme qui correspondît au mode *edzeil* de l'Algérie, le quatrième degré de toutes les formes des modes étant invariable, et la quarte de la tonique étant toujours juste.

Le quatrième mode est appelé *djorka* : il correspond, dit M. Daniel, au septième ton du plain-chant, ayant pour base le *sol;* mais il n'en donne pas la gamme, et il y a évidemment confusion dans les idées de l'écrivain, car il dit que ce mode semble résumer en lui les qualités de l'*irak* et de l'*edzeil*, dont on a quelquefois peine à le distinguer (1); puis il ajoute : « Dans le plain-chant, on confond journel-« lement le cinquième ton avec le septième, quant aux rapports des « intervalles (2). » On se demande d'abord comment il serait possible de trouver un rapport entre cette gamme :

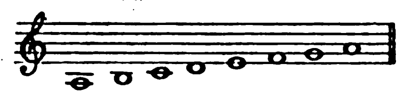


et celle du mode *irak*, puisque les trois premiers degrés de celui-ci forment une tierce mineure, tandis que cette tierce est majeure dans le mode *djorka;* puis quelle analogie il peut y avoir entre ce même mode *djorka*, dont le premier tétracorde forme une quarte juste, et le mode *edzeil*, dont le caractère consiste dans la quarte majeure que forme le premier tétracorde? Il n'est pas plus facile d'expliquer comment on pourrait confondre, dans le plain-chant, le cinquième ton avec le septième, puisqu'il n'y a qu'un demi-ton entre les septième et huitième degré, dans le cinquième ton, et qu'il y a l'intervalle d'un ton entre ces mêmes degrés, dans le septième ton. Il est de toute évidence que M. Daniel confond encore ici ce dernier ton avec le quatorzième mode.

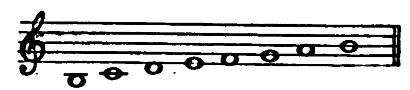
---

(1) *La Musique arabe*, p. 32.
(2) *Ibid.*

Les quatre modes inférieurs du chant arabe de l'Algérie sont les cinquième, sixième, septième et huitième. Le cinquième mode est le *l'sain :* il répond, dit M. Daniel, au deuxième ton du plain-chant, ayant pour base le *la*. Il résulte de cette explication que la gamme de ce mode est identique avec la quatorzième circulation (mode *naoua*) des théoriciens arabes, et que sa forme est celle-ci :



Le sixième mode, appelé *saika*, correspond, suivant M. Daniel, au quatrième ton du plain-chant, ayant pour base le *si*. L'erreur de cet auteur est commune à tous les écrivains sur le plain-chant : cette fausse gamme, qui offre d'une part une quinte mineure avec la note grave, et une quarte majeure avec le huitième degré, n'est pas le quatrième ton vulgaire du plain-chant, mais le onzième mode. Voici cette gamme :



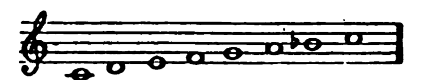
Le nom du septième mode arabe de l'Algérie, *mëia*, rappelle le mode *mayah* des théoriciens arabes, mais n'a aucun rapport avec lui, pour la nature des intervalles. M. Daniel le considère comme le sixième ton, ayant pour base *ut* ou *do*. S'il entend par le sixième ton celui de la tonalité invariable de la position des demi-tons, la gamme serait celle-ci :



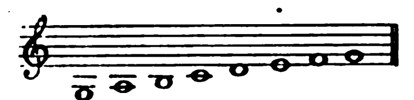
Dans ce cas, ce ne serait pas le sixième ton, mais le treizième mode du plain-chant, et le mode *mëia* serait complétement analogue à la constitution de la première circulation du mode *o'chak* des théoriciens arabes, laquelle est celle-ci :

1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton; 1 ton, 1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton.

Quant au sixième ton vulgaire du plain-chant, qui est le plagal du cinquième, sa gamme est aussi par bémol, et doit être celle-ci :

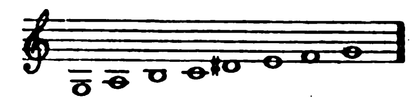


Le huitième mode arabe de l'Algérie, appelé ***rasd-edzeil***, fait souvenir du quatrième mode arabe de l'Asie, de l'Égypte et de l'Espagne, dont le nom est ***rast***. Leur constitution serait la même, sauf les deux altérations du tiers de ton qui, dans la quarantième circulation, tiennent la place de demi-ton. La gamme du mode ***rasd-edzeil***, est celle-ci :



Ce n'est pas, comme le pense M. Daniel, l'analogue du huitième ton vulgaire du plain-chant, mais le quatorzième mode (1).

Bien que l'auteur qui me sert de guide pour les modes arabes de l'Algérie ait déclaré que ces modes sont au nombre de quatorze, néanmoins il n'en décrit que douze. Le neuvième, appelé ***rummel-mëia***, a la gamme du ***rasd-edzeil***, dont le cinquième degré est élevé d'un demi-ton; sa forme est celle-ci :



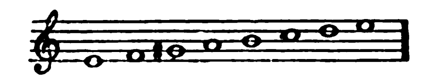
Le dixième mode est appelé ***l'sain-sebah*** : c'est le cinquième mode, ***l'sain***, dont le septième degré est élevé d'un demi-ton, comme on le voit ici :



Le onzième mode, ***zeidan***, est le mode ***irak*** (d'Algérie), élevé d'un demi-ton à son quatrième degré. En voici la gamme :



Enfin, le douzième mode, nommé ***asbein***, est le mode ***mezmoum***, dont le troisième degré est élevé d'un demi-ton, comme on le voit ici :



(1) Voyez, au quatrième volume de cette histoire, en quoi consiste la différence entre les quatorze modes du plain-chant, et les huit tons vulgaires de ce même chant.

Il est très-digne de remarque que, des douze modes arabes de l'Algérie et des États mauresques, énumérés par M. Daniel, six sont identiquement semblables aux modes musicaux de l'ancienne Égypte, découverts et reconstruits à l'aide de la flûte du Musée de Florence. Une telle coïncidence, qui ne peut être l'effet du hasard, est d'assez grande importance pour la solution des difficultés soulevées par les différences radicales qui existent entre le système tonal des Arabes asiatiques et celui des peuples de même race dans l'Afrique occidentale.

La première question qui se présente est celle-ci : Quelle est la cause des différences essentielles qui viennent d'être constatées entre les modes décrits par les théoriciens arabes de l'Asie et de l'Espagne, et ceux dont font usage les Maures et les Arabes africains? Pourquoi, d'un côté, ce nombre immense d'échelles composées de petits intervalles de sons, et, de l'autre, des échelles tonales plus simples et en petite quantité? Pourquoi, enfin, une nomenclature si différente des modes chez des peuples qui parlent la même langue, et dont le goût est le même dans le chant, et dans le jeu des instruments? Pour arriver, jusqu'à un certain point, à la solution de ces problèmes, il est nécessaire d'avoir encore recours aux études ethnographiques, historiques, et de rechercher l'origine des populations primitives de la Mauritanie, ainsi que des vallées de l'Atlas.

Sans essayer de déterminer à quelle époque et dans quelles circonstances une partie de la race arabe passa de l'Asie en Afrique, ce qui n'a pu être établi encore scientifiquement, on constate l'existence de ces peuplades, sous le nom de *Berbères*, dans le petit désert à l'ouest de la Basse-Égypte, dans une haute antiquité. Rhamesès le Grand, roi d'Égypte de la XVIII[e] dynastie thébaine, leur fait la guerre seize siècles avant l'ère chrétienne. Ce sont ces Berbères qui ont peuplé la Mauritanie. M. Henri Tauxier a fait sur ce sujet de belles études historiques (1). Ces peuples (Maures), dit ce savant, sont des Berbères, population arabe, fixée longtemps avant l'Islamisme dans le petit désert d'Afrique. Dans leur existence nomade, ils s'emparèrent des riches pâturages des hauts plateaux et en expulsèrent les Kabyles, premiers occupants. Plus tard, ils conquirent les terres à blé (le

(1) *Études sur les migrations des nations Berbères avant l'Islamisme ;* dans le *Journal asiatique*, septembre et octobre 1862, 5[me] série, tome XX, p. 340 et suiv.

Tell), s'y établirent et prospérèrent. Devenus riches, ils s'établirent dans les villes anciennes et en fondèrent de nouvelles. A diverses époques, d'autres tribus, suivant les mêmes voies, poussèrent en avant celles qui les avaient précédées. C'est ainsi que, de proche en proche, les territoires de Fez, de Tunis, de Tripoli, de la Métidja et de Constantine furent peuplés par ces Berbères. Les Maures sont incontestablement des Arabes de première origine.

Faut-il remonter jusqu'à cette époque de migration de la race arabe, vraisemblablement très-ancienne, bien qu'indéterminée, pour y rapporter l'introduction dans la Mauritanie des modes musicaux qui paraissent y être usités? Ces modes étaient-ils ceux de la musique des habitants de l'Arabie proprement dite, c'est-à-dire, de l'Arabie asiatique? Si l'on ne considérait que les noms, on répondrait affirmativement, car on a vu, dans ce même chapitre, que, des douze modes principaux dont on trouve la composition dans les ouvrages des théoriciens arabes des XIII[e] et XIV[e] siècles, et qui sont encore en usage dans les chants des Arabes de l'Asie et de l'Égypte, six portent des noms persans, lesquels n'ont dû être introduits dans la musique arabe que postérieurement à la conquête de la Perse, au septième siècle; d'où l'on doit conclure que ces modes avaient auparavant des noms arabes, s'ils n'ont pas été empruntés à la musique persane. Toutefois, cette indication est insuffisante pour résoudre la question, car les Arabes qui peuplèrent l'Afrique septentrionale dans ces temps anciens venaient non pas de l'Asie, mais du désert qui confine à l'Égypte.

Si l'on passe des noms des modes de l'Algérie et de la Mauritanie à l'examen de leur constitution, on ne trouvera qu'une seule échelle, parmi les quatre-vingt-quatre gammes des théoriciens arabes, qui soit identique avec un des modes caractérisés par M. Daniel : ce mode unique est la quatorzième circulation (mode *naoua*), exactement semblable au mode *l'sain* des Arabes africains; tandis que, suivant la remarque faite précédemment, six formes de modes musicaux de l'ancienne Égypte correspondent aux modes *irak*, *mezmoum*, *l'sain*, *l'sain-sebah*, *zeidan* et *asbein* de la tonalité attribuée aux Arabes de l'Afrique par M. Daniel. Quelles relations ont pu exister entre le peuple civilisé de l'Égypte et les Berbères nomades des anciens temps, pour donner aux uns et aux autres des constitutions tonales si rapprochées dans leurs principes? L'histoire ne fournit aucun indice pour la solution de ce problème, mais le fait est patent. Devons-nous

croire que le système tonal des Arabes de l'Afrique fut originairement celui de toute l'Arabie asiatique, et que celui des dix-sept intervalles par octave n'a constitué la tonalité arabe qu'à l'époque du califat? Pour admettre cette hypothèse, il faudrait écarter plusieurs difficultés essentielles; car si les Arabes n'avaient eu, antérieurement à l'islamisme, que des échelles tonales par tons et demi-tons, diversement combinées, et s'ils n'avaient changé ces échelles que par l'influence de la musique persane, après la conquête, les petits intervalles de leurs gammes seraient non pas des tiers, mais des quarts de ton, ces derniers intervalles étant constitutifs de la tonalité persane, ainsi qu'on le verra dans le sixième livre de cette Histoire.

En admettant toutefois que le système des dix-sept intervalles par octave se soit formulé seulement sous le règne des califes, on rencontre d'autres difficultés non moins sérieuses, car la conquête de l'Afrique septentrionale, par ces princes, n'eut lieu que quarante ans après celle de la Perse, et ne fut achevée que dans l'année 90 de l'hégire (708 de J.-C.). L'invasion de l'Espagne par les Arabes se fit en 714, et l'expédition partit de Fez. Or, il est remarquable que, pendant plusieurs siècles, toutes les armées arabes qui se succédèrent sur le sol de la péninsule Ibérique y vinrent de la Mauritanie, et non de l'Asie; ce qui est de grande importance pour la question étudiée ici.

Ce fut à la cour des califes de Cordoue que la musique et la poésie parvinrent à leur plus haut point de prospérité chez les Arabes : le plus grand nombre de théoriciens dont on a des traités de musique furent aussi des Arabes de l'Espagne. Tous exposent la doctrine des dix-sept intervalles dans l'octave, et formulent les modes au nombre de quatre-vingt-quatre gammes; la pratique était conforme à la théorie; car parmi les instruments des Maures de Grenade, on voit dans les sculptures de l'Alhambra des tanbours à longs manches étroits semblables à ceux des Arabes de l'Égypte. Comment expliquer que la même tonalité ait existé à Cordoue et à Bagdad, tandis que le point d'union entre ces centres de civilisation si éloignés l'un de l'autre a eu un système tout différent?

On voit qu'il y a là un mystère qui ne pourra être pénétré que lorsqu'une étude plus méthodique, plus profonde, de la tonalité arabe de l'Afrique septentrionale aura été faite. Jusqu'à ce qu'un voyageur, musicien instruit et comprenant bien la question, se soit

dévoué à cette étude, l'histoire des tonalités de la musique arabe ne sera pas complète.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS LA MUSIQUE ARABE.

L'examen des mélodies arabes fait voir qu'elles sont, ainsi que les chants de tous les peuples de la terre, conçues dans les conditions du temps divisé en deux ou en trois parties égales, c'est-à-dire dans les mesures binaire et ternaire. On sait que la mesure quaternaire, ou à quatre temps, n'est que la mesure binaire doublée. Tous les airs recueillis chez les Arabes par Villoteau (1), M. Lane (2) et M. Daniel (3), qui en a réuni *quatre cents*, sont en effet composés dans les mesures à quatre, à deux et à trois temps. Le plus grand nombre est conçu dans l'une ou l'autre de ces mesures simples. Toutefois les Arabes ont des mélodies ou mesures binaires divisées par des fractions ternaires, c'est-à-dire en mesures à *six-huit*. Les mesures des airs arabes sont donc celles que nous marquons par ces signes :

$$\mathbf{C}.\ \mathbf{¢}.\ \frac{2}{4}.\ \frac{3}{4}.\ \frac{6}{8}.$$

Les musiciens de profession qu'on rencontre en Asie, en Égypte, à Alger et dans les États mauresques, n'ont aucune idée de signes semblables, ni d'aucun autre correspondant; car, comme il a été dit précédemment, aucune notation de musique n'est connue dans l'Orient. Ces chanteurs et joueurs d'instruments, n'ayant jamais réfléchi sur ce qu'ils jouent, chantent ou composent, n'ont pas même de notion de ce qu'est la mesure en musique : l'instinct seul les guide à leur insu lorsqu'ils imaginent un air. Dans l'exécution des airs connus, ils suivent simplement la tradition.

---

(1) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, chap. II, art. IV, p. 130, 169.

(2) *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, t. II, ch. V, pages 80-93.

(3) *Chansons mauresques d'Alger*, transcrites pour chant et piano, Paris, Richault. — *Chansons mauresques de Tunis ; idem., ibid.* — *Chansons kabyles, idem., ibid.*

Les théoriciens arabes n'ont pas traité, dans leurs ouvrages, de la mesure des temps et de leurs combinaisons au point de vue purement musical : ils ne semblent pas même l'avoir mieux comprise que les musiciens routiniers. Pour eux, la mesure n'est pas autre chose que le temps plus ou moins long, plus ou moins bref de la prosodie. Ils en distinguent de plusieurs sortes, à savoir : le temps très-long, le temps long, le temps modéré, le temps léger, et l'accéléré. On écarte des éléments du rhythme le temps très-long, dont la durée trop prolongée serait vague. A vrai dire, les théoriciens arabes confondent le mouvement, c'est-à-dire la lenteur plus ou moins grande et la vitesse à divers degrés, avec la mesure. Ce qui le prouve, c'est que leurs temps musicaux, appelés *hésedschi*, ne sont pas proportionnés entre eux dans des rapports réguliers comme nos *blanches, noires, croches, doubles croches* à l'égard de la ronde : chez eux, les rapports des temps sont au contraire irrationnels. La démonstration de ce fait résulte de la table des proportions des temps donnée par le Farabi dans son traité de musique (1). Voici cette table.

O O O O O O O O O O O O O O O O O	Hésedschi rapide.
O . O . O . O . O . O . O . O . O . O	Hésedschi léger.
. . O . . O . . O . . O . . O . . O . . O	Hésedschi modéré.
O . . . O . . . O . . . O . . . O . . . O	Hésedschi long (2).

Ainsi qu'on le voit, dans un temps donné, le *hésedschi* rapide fait dix-sept percussions, le *hésedschi* léger en fait *dix*, le *hésedschi* modéré, *huit*, et le *hésedschi* long ou lent en fait *six*. Ces valeurs n'ont aucunes proportions rationnelles entre elles : elles n'indiquent donc que des mouvements plus ou moins rapides, plus ou moins lents, lesquels pouvaient répondre aux mots *largo* ou *adagio*, *andante*, *allegretto* et

(1) Le Farabi a traité du rhythme et de la mesure du temps, au point de vue de la prosodie et de l'application du chant à la versification, avec plus de développement qu'aucun autre auteur arabe. D'autres, parmi lesquels on distingne Abd-el-Kadir et Schirafi, ont extrait de son livre ce qu'ils ont donné sur cette matière, ou l'ont commenté. Une grande partie de ce livre a été traduite et commentée par M. Jean-Godefroid-Louis Kosegarten, professeur de littérature orientale à l'Académie de Greifswalde en Poméranie, dans le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus manuscriptis arabice editus* (*Gripsvaldiæ*, 1840 et an. seq. 2 tomes in-4°). La partie du livre qui concerne le temps et le rhythme est particulièrement traitée avec de larges développements.

(2) Farabensis apud Kosegarten, t. I, fol. 131.

allegro de la musique européenne, ou à certains nombres de notre métronome. On ne peut donc considérer ces représentations de lenteur et de vitesse comme des éléments d'un système régulier de la mesure du temps musical; car les dix-sept percussions du hésedschi rapide ne sont pas plus des divisions normales des six percussions du hésedschi léger, que les dix percussions du hésedschi léger ou les huit du hésedschi modéré. Toutes les combinaisons de ces quatre éléments contenues dans le livre du Farabi démontrent l'impossibilité d'établir entre eux aucune coïncidence de temps, soit par le nombre binaire (1), soit par le ternaire inégal (2) ou égal (3), soit, enfin, par le quaternaire (4). Il ne paraît pas nécessaire, pour le but de cette histoire, de rapporter ici toutes les figures de ces combinaisons, qu'on peut voir d'ailleurs dans le savant ouvrage de M. Kosegarten.

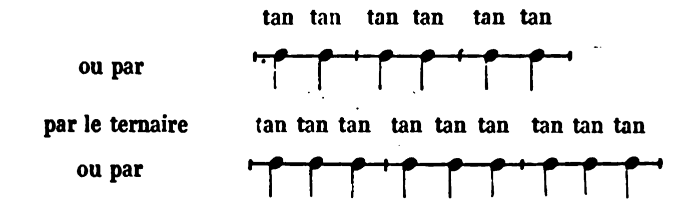
De chacun des *hésedschi*, les théoriciens arabes ont formé des rhythmes symétriques, applicables à la poésie aussi bien qu'à la musique. Ainsi, le hésedschi long ou grave est représenté, par le Farabi, dans une suite de percussions séparées par un certain temps, comme le battement régulier d'une cloche. Il représente ces battements à temps égaux par la répétition d'un signe arabe, que M. Kosegarten rend ainsi :

tan - tan - tan - tan

Ce qui revient à cette notation :

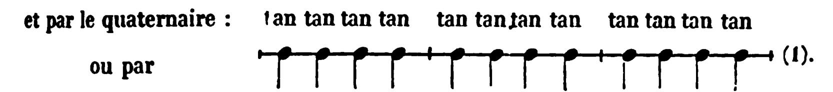


Des hésedschi modéré, léger et rapide, se forment des rhythmes binaire, ternaire et quaternaire, dont les formules sont représentées par



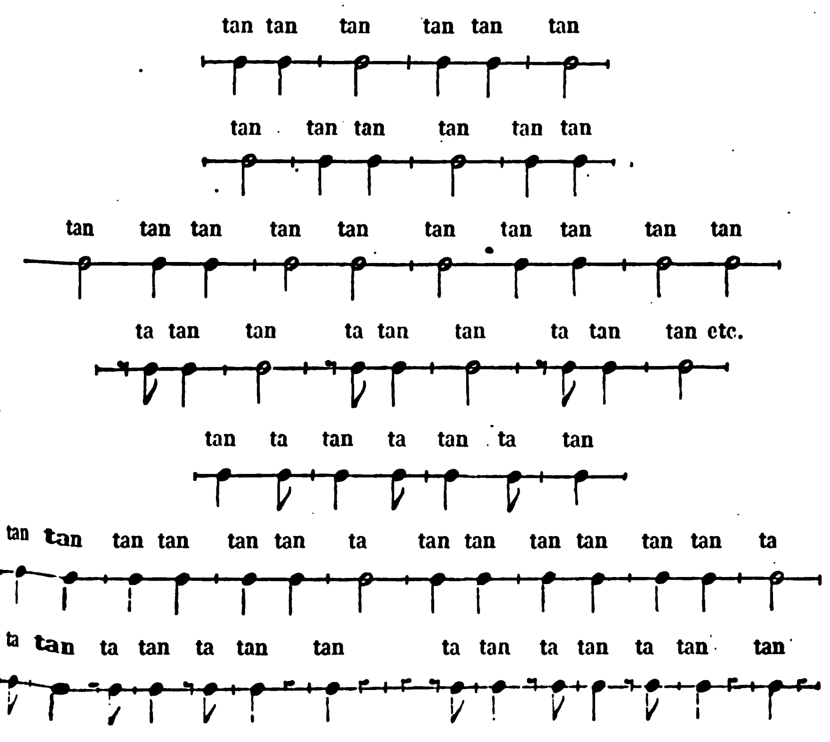
(1) Kosegarten, p. 138.
(2) *Ibid.*, p. 139.
(3) *Ibid.*, p. 140.
(4) *Ibid.*, p. 142.

et par le quaternaire : tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan

ou par  (1).

Ces formules sont celles du rhythme égal, tel que ceux de la marche, du pas redoublé, et du pas accéléré d'un corps de soldats : un seul élément est employé dans leur formation.

Par la réunion de deux éléments, se forment des rhythmes plus variés. Les théoriciens arabes ne paraissent pas avoir compris que, pour la réunion de ceux-ci, il manque entre eux, au point de vue musical, un rapport exact de durée; car ils les formulent comme si ces rapports existaient. Voici quelques-unes de ces formules, telles qu'on les trouve dans l'ouvrage du Farabi (2) :



Il paraît inutile de pousser plus loin les formules du Farabi, car ces rhythmes sont connus de tous les peuples ; ils sont instinctifs ; c'est

(1) Kosegarten, ouvrage cité, tom. I, p. 153.
(2) *Ibid.*, t. I, pp. 154-176.

même la seule partie de la musique qui soit commune à toutes les races humaines (1).

Au-dessus de la loi naturelle des rhythmes musicaux, les théoriciens arabes placent les exigences de la prosodie, lesquelles ne sont pas faciles à saisir dans l'union de la versification et de la mélodie; car, suivant la manière dont ces théoriciens marquent par des nombres de points la durée de chaque syllabe des mots, on remarque des longues de diverses dimensions, tandis que les brèves conservent la même durée, c'est-à-dire un point correspondant à une fraction de la mesure musicale qui reste invariable. Ainsi, l'on voit des longues de deux points, d'autres de trois, de quatre, de cinq, de six, et même de huit points. Pour éclaircir par un exemple ce qu'il y a d'obscur dans ce sujet, je crois devoir rapporter ici un ancien chant, tel qu'il a été noté par le théoricien persan Abd-el-Kadhir, et qu'on a déjà vu dans l'introduction de cette histoire, en notation moderne (t. I, page 141). Dans le manuscrit, se trouve au-dessous de chaque mot un nombre de points destinés à indiquer la valeur des syllabes, et sous ces points, le chiffre attribué à chacun des quarante sons dont se compose le diagramme du système arabe. Voici cet exemple :

Kād lĕsăāt hājĕt ĕlhăvā hĕbĕdī fĕlā thăbīb lĕhā
... ...
18 | 15 | 12 | 10 | 15 | 12 |

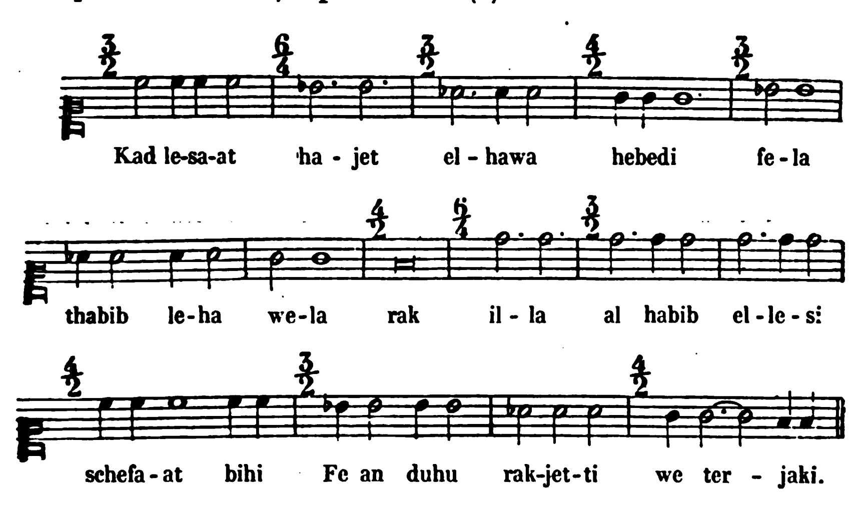
Wĕlā rāk || Illā āl hăbīb ĕllĕsī schĕfăāt bīhī ||
. ... || ....
| 10 | 8 || 22 | | | 18 ||

|| Fĕ añ dŭhū rākjĕttī wĕ tĕrjăkī.
|| .. ..
|| 15 | 12 | 10 8

Kiesewetter, voulant traduire cette notation, s'est persuadé que la mélodie doit être soumise à la nécessité de rendre toutes les nuances des syllabes longues indiquées par Abd-el-Kadhir, et n'a pas trouvé d'autre procédé pour les exprimer dans la notation moderne, que de

(1) L'embarras de Kiesewetter est extrême dans l'exposé du système de la mesure et du rhythme des théoriciens arabes (*Die Musik der Araber*, IV *Abschnitt*, pp. 49-54) : évidemment il n'en avait pas saisi le sens. Kosegarten fait à ce sujet la remarque suivante : *Vocabula artis arabicæ et persicæ Kiesewetterus non omnia bene explicuit* (p. 193).

changer la mesure musicale presque à chaque mot, ainsi qu'on le voit par sa traduction, reproduite ici (1) :



A aucune époque, chez aucun peuple, il n'y a eu de chant mesuré de cette manière, ni une négation de rhythme aussi complète. Les mélodies recueillies en Asie par Gore Ouseley et Layard, en Égypte par Villoteau et Lane, et chez la population arabe et mauresque de l'Afrique septentrionale par MM. Salvador Daniel et Christianowitsch, ont toutes l'unité de mesure. Il n'est même pas de peuplade sauvage de l'Océanie où cette unité ne se soit trouvée, sauf de très-rares exceptions dans lesquelles une mesure était incomplète ou surabondante. On a beaucoup parlé d'une gamme diatonique donnée par la nature, et qui aurait été commune à tous les peuples, dans tous les siècles, erreur que l'histoire vraie de la musique met au néant; mais, à l'égard de la mesure et du rhythme, il n'y a qu'un sentiment, manifestation extérieure de la régularité des pulsations dans la circulation du sang. Disons donc, ce qui sera démontré par les mélodies arabes recueillies en Orient, que la traduction, faite par Kiesewetter, de l'air noté par Abd-el-Khadir, est fausse en ce qu'elle a pour but de réaliser en musique des nuances de prononciation qui

(1) *Die Musik der Araber*, pl. V. Il est à remarquer que Kiesewetter a écrit sa traduction une tierce trop haut, et qu'il s'est trompé sur la signification tonale du chiffre 10, qui doit être baissé d'un demi-ton, ainsi que sur le chiffre 22, qui répond à une note plus élevée d'un ton.

y sont antipathiques (1). Il n'y a pour le musicien compositeur ou chanteur qu'une espèce de longue et une espèce de brève, en quelque langue que ce soit; car ce n'est qu'à cette condition que la mesure est régulière, et que l'existence du rhythme musical est possible. Les variétés de durée des sons, dans les airs, qui semblent faire des syllabes plus ou moins longues ou plus ou moins brèves, ne sont relatives qu'au sens de la phrase musicale.

CHAPITRE SIXIÈME.

DU CHANT DES ARABES ET DE SES ORNEMENTS.

Les mélodies arabes ont une forme radicale difficile à distinguer pour des Européens, à cause de la multitude d'ornements de tous genres dont les environne la fantaisie de chaque chanteur. Tels sont les effets de cette fantaisie, que chacun de ces chanteurs, s'y abandonnant à son gré, donne à l'air qu'il fait entendre une forme différente du même air chanté par un autre musicien. Villoteau dit à ce sujet : « Ce qui nous contrariait surtout le plus dans le commence- « ment, en entendant chanter les musiciens égyptiens, car nous les « faisions venir chaque jour chez nous, afin de pouvoir observer « leur musique, c'était de ne pouvoir démêler les modulations « des airs parmi les ornements multipliés et d'une bizarrerie incon- « cevable dont ils surchargeaient leur chant (2). » Lane dit aussi (3) qu'il a dû faire une étude pour séparer de leurs ornements multipliés par les *alâtyeh* (4), les mélodies dont il a donné la notation en notes européennes. M. Alexandre Christianowitsch, qui s'est livré à des recherches sur la musique des Arabes à Alger, dit également que cette musique n'est que trilles, gammes et fioritures de toute espèce (5). Les musiciens de Tunis qu'on a entendus à l'Exposition uni-

---

(1) Voir, dans l'introduction de cette histoire (t. I, p. 141), la véritable traduction de cette mélodie en notation moderne.

(2) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, 1[re] partie, ch. II, p. 116.

(3) *An account of the manners and the customs of the modern Egyptians*, t. II, chap. [illegible] p. 78.

(4) *Alâtyeh*, au singulier *alâty*, joueur d'instruments.

(5) *Esquisse historique de la musique arabe*. Cologne, 1863, p. 3.

verselle de Paris, en 1867, ont prouvé l'exactitude de ces assertions.

Ces ornements, qui consistent en traînements de la voix qui vont d'un son à un autre en passant par toutes les nuances intermédiaires, ces chevrotements perpétuels, ces martellements, ces trilles brisés, ces groupes, ces traits indéfinissables par leur extravagance, accompagnés de nasillements et d'accents gutturaux qui charment la population du pays, cet ensemble, enfin, si désagréable à l'oreille d'un musicien de l'Europe, compose précisément le talent d'un chanteur arabe; *car*, dit M. Daniel, *la beauté de l'exécution consiste dans les enjolivements improvisés par chaque musicien sur un thème donné* (1). L'habitude contractée de ces broderies du chant simple exerce sur ces chanteurs une puissance irrésistible. Villoteau rapporte à ce sujet les fréquentes conversations qu'il eut avec les musiciens du Caire. Il essayait de leur démontrer que la substance de la mélodie est précisément la simplicité de ses formes primitives, et que tous les traits dont ils l'enveloppaient n'en étaient que l'accessoire : il les exhortait donc à suspendre, pour sa propre instruction, l'usage de ces ornements. Ces braves gens promettaient de le satisfaire; mais en dépit de leur bonne volonté, ils ne pouvaient y parvenir : l'*habitude qu'ils avaient du contraire*, dit le musicien français, *leur rendait impossible cette exacte simplicité* (2).

Si l'on ajoute à ces difficultés de saisir le sens radical des mélodies sous ce déluge de sons parasites, les intonations douteuses qui résultent du système tonal des Arabes, on comprendra sans peine les perplexités d'une oreille européenne qui cherche à pénétrer la signification réelle de leurs chants. L'auteur qui vient d'être cité ne parvenait à déterminer ces intonations qu'à l'aide des instruments du pays, particulièrement de la grande mandoline appelée *tanbour chargy*. Il est nécessaire encore de rapporter ici un passage assez long du même auteur, dans lequel on voit que sa bonne foi égale sa patience.

« Nous n'avons pu nous dispenser, en copiant les chansons sui-
« vantes, d'employer les signes qui nous ont déjà servi, dans les
« exemples précédents, pour désigner les tiers de ton ascendants et
« les tiers de ton descendants, parce que, sans cela, il eût été im-

(1) *La Musique arabe*, p. 19.
(2) Ouvrage cité, même chapitre, p. 121.

« possible de rendre la mélodie de ces chansons avec une aussi ri« goureuse exactitude que nous l'avons fait; nous l'aurions mêm« rendue méconnaissable, si nous n'avions pas apporté le plus gran« soin à ne jamais négliger cette précaution indispensable, ou si, « la place du tiers de ton, nous eussions employé notre demi-ton m« neur, et à la place des deux tiers de ton, notre demi-ton majeur « car, quelque faible que puisse en être l'effet, il est cependant ass« sensible dans l'exécution pour qu'on ne doive jamais confondre « le tiers de ton avec le demi-ton mineur, lequel est d'un comma pl« fort, ni les deux tiers de ton avec le demi-ton majeur, lequel e« d'un comma moins fort (1). Nous avons acquis, par notre prop« expérience, la conviction que la mélodie change absolument « caractère dès qu'on substitue une de nos divisions de ton à cel« des Arabes.

« Avant que nous fussions assurés qu'il y avait réellement da« l'échelle musicale de ces peuples des intervalles semblables à ce« dont nous venons de parler, nous attribuions l'effet choquant et « pénible impression que faisait sur nous le chant des musicie« égyptiens ou *alâtyeh*, soit à la maladresse de ceux-ci, soit à « mauvaise qualité de leur voix, qui n'était ni bien nette, ni bie« assurée, soit à un défaut naturel qui rendait leur voix et le« oreille fausses. Ainsi, tantôt exprimant par un dièse le tiers de to« ascendant, nous notions l'air dans le mode majeur; et quand no« l'exécutions ainsi devant notre musicien, il disait que nous « chantions faux; nous-mêmes nous nous apercevions que cet air ava« un caractère tout différent de celui que lui donnait l'*alâty;* tant

(1) « Les Arabes partagent le ton, comme nous, en neuf parties, que nous appelons, l'exemple des Grecs, *comma*. Trois *comma* font donc un tiers de ton, lequel est plus fai que notre demi-ton mineur, puisque ce dernier se compose de quatre *comma ;* et six *comm* ou deux tiers de ton sont plus forts que le demi-ton majeur, qui n'est que de cinq *comm* Ainsi, en rapprochant nos divisions du ton avec celles des Arabes, exprimées par *comma*, aurait cette proportion :

1 ton....................................	= 9 *comma*.
$\frac{2}{3}$ de ton....................................	= 6 *comma*.
$\frac{1}{2}$ ton majeur....................................	= 5 *comma*.
$\frac{1}{2}$ ton mineur....................................	= 4 *comma*.
$\frac{1}{3}$ de ton....................................	= 3 *comma*.

où l'on voit clairement que le demi-ton majeur est plus faible d'un *comma* que le deux ti de ton, et que le tiers de ton est plus faible d'un *comma* que le demi-ton mineur. »

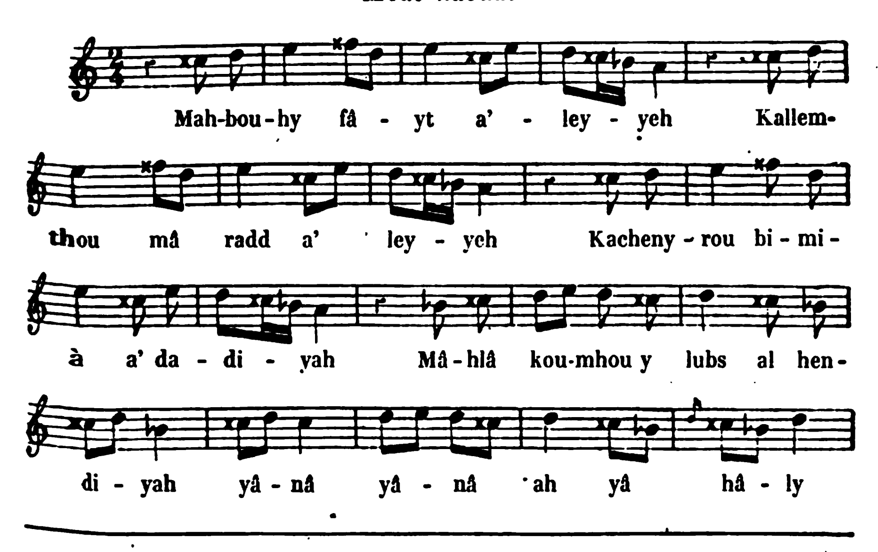
« retranchant le dièse, l'air devenait mineur, et l'alâty nous disait « que nous n'en avions pas bien saisi la mélodie; nous sentions en « effet aussi qu'elle n'avait plus le même caractère, la même teinte « que lui donnait le musicien égyptien en la chantant. Quelque « étrange que parût pour nous cette différence, il fallut bien en re- « connaître la nécessité; mais nous ne savions comment l'exprimer.

« Ce ne fut qu'en examinant la tablature des instruments de mu- « sique d'Égypte, et surtout de ceux dont le manche est divisé par « des touches fixes, que nous commençâmes à nous apercevoir que « les sons ne se suivaient pas, ainsi que les nôtres, par tons et demi- « tons, etc. (1). »
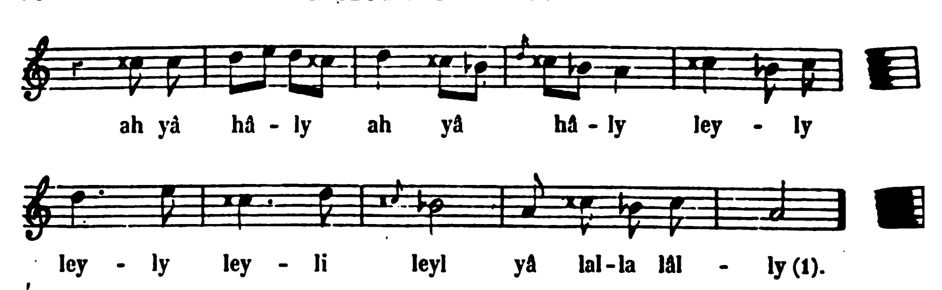
Les différences d'intonations que Villoteau avait constatées entre les intervalles de la tonalité européenne et de la tonalité arabe, il a voulu les rendre sensibles à la vue, comme elles l'avaient été à son oreille, par le moyen des signes qu'on a vus précédemment (p. 43 et suiv.), croyant donner par cela la notion et le sentiment de ces intonations à ses lecteurs. C'est ainsi que sont notés les airs arabes rapportés dans son ouvrage. On en voit un exemple dans celui-ci :

CHANSON ARABE.
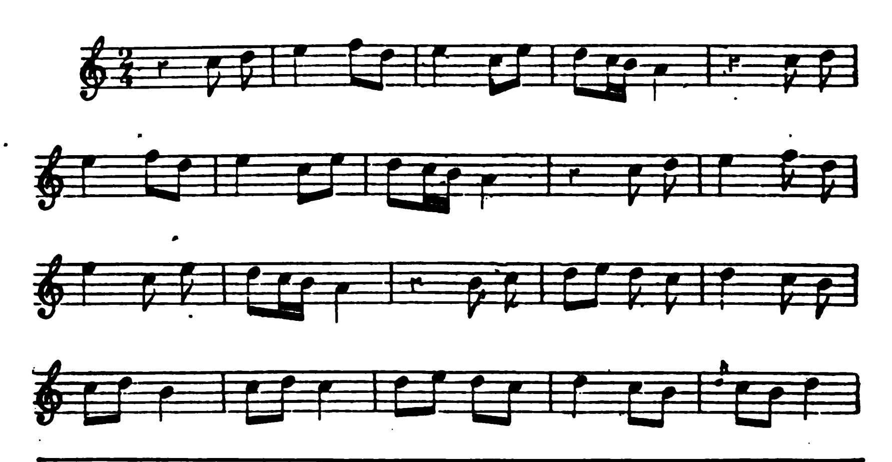
Mode naoua.
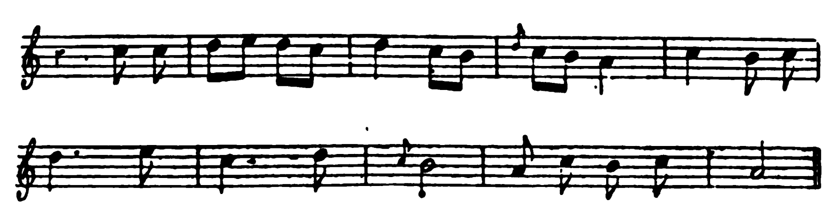


(1) Villoteau, ouvrage cité, même chapitre, article IV, pp. 132-134. (*Voyez* note A.)
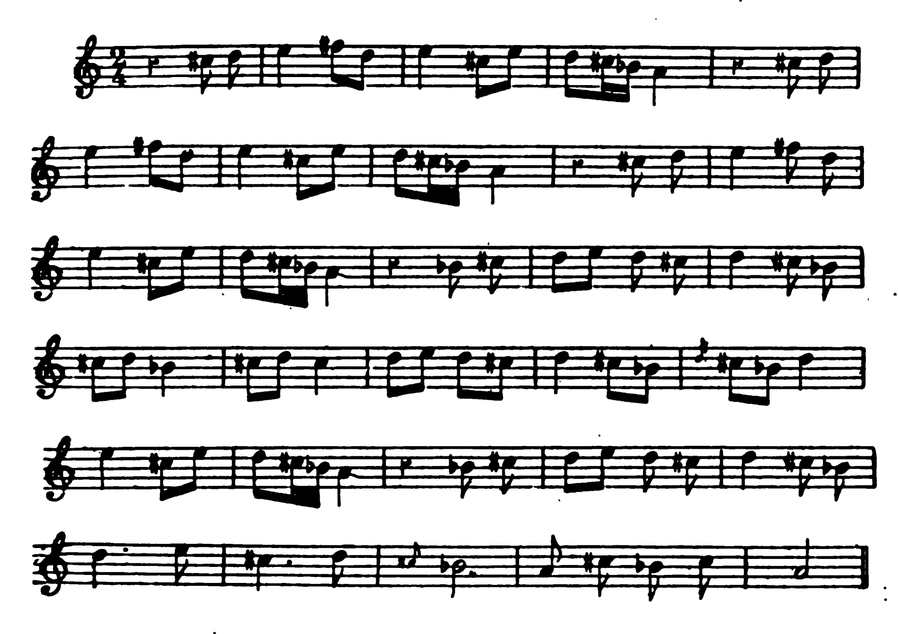


Il ne nous est pas donné de saisir ces intonations sans le secours du *tanbour* arabe ; elles ne peuvent être comprises que dans la théorie ; les chanter avec exactitude serait impossible pour un Européen ; les Arabes seuls peuvent le faire. C'est pour cela que les voyageurs qui ont recueilli des mélodies en Asie, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale, les ont notées à l'européenne, ce qui ne peut se faire sans en altérer le caractère, soit en les transformant en mode mineur, ou en préférant le majeur. Si l'on prend, par exemple, la chanson qu'on vient de voir, et si l'on supprime les tiers de ton ascendants et descendants, on aura cette mélodie, très-différente de l'original :



(1) Traduction française par Silvestre de Sacy :
« Mon amante a passé près de moi ; je lui ai adressé la parole, et elle ne m'a point répondu.
« Son cachemire vaut cent piastres comptant. Que sa taille est belle sous son vêtement d'é-
« toffe des Indes ! Hélas ! hélas ! quelle est ma situation ! ô nuit ! ô nuit ! quelle nuit j'ai
« passée ! »
Silvestre de Sacy fait cette remarque sur le refrain de cette chanson : « يالا يالا sont des mots qui ne signifient rien, comme *oh lon lan la.* »
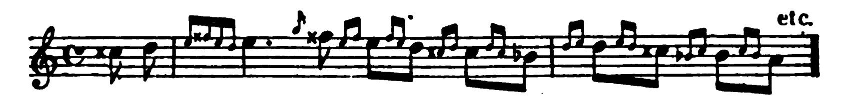


Si, au contraire, on transforme les tiers de ton ascendants et descendants en demi-tons, on aura une version majeure avec des intervalles de seconde augmentée, plus analogue à l'impression produite par le chant arabe. Dans l'une et l'autre version, la différence des intonations entre elles et le chant original n'est que d'un neuvième de ton; mais ces nuances, qu'on serait tenté de croire à peine sensibles, suffisent, comme le prouvent ces exemples, pour changer d'une manière saisissante le vrai caractère de la mélodie. Voici la seconde version :

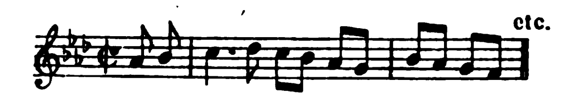


Dans ces sortes de traductions des chants arabes, on ne fait pas seulement disparaître les intervalles de sons qui en caractérisent la tonalité, mais on n'y met pas les ornements qu'y prodiguent les *alâtyeh* : transformées ainsi, ces mélodies seraient à peine reconnues par ceux qui les chantent. Villoteau a donné pour exemple un de ces

chants, noté avec l'indication des tiers de ton et les ornements don l'enveloppait un chanteur arabe : ce même chant est rapporté dan l'introduction de cette histoire (§ XI, p. 142), le commencement es celui-ci :



Dans un ouvrage (1) où j'ai cité cette mélodie, j'ai dit : *L'emplo excessif des ornements du chant, et la division de l'échelle par de tiers de ton, représentés par X et ♭, donnent à cette chanson le caractèr de la musique arabe dans toute sa pureté.* Pour démontrer que j'étai dans l'erreur à ce sujet, et que la musique arabe n'est pas autre qu la nôtre, Kiesewetter a supprimé tous les signes de tiers de ton ains que les notes d'ornement, et a noté la mélodie de cette manière (2)



Rien de plus naïf que cette démonstration; Kiesewetter oublie seu lement les expériences faites par Villoteau avec les musiciens arabes

Les airs arabes publiés par Villoteau diffèrent essentiellement d ceux des autres voyageurs, parce qu'il les a notés tels qu'ils son chantés par les Arabes, et d'une manière conforme à leur tonalité Laborde, Lane, M. Daniel et M. Christianowitsch en ont publi d'autres, mais en les altérant par la transcription dans notre échell tonale : les mélodies arabes ne peuvent être en effet comprises o chantées que par des traductions de ce genre. Elles offrent e général de l'intérêt, soit par l'originalité de leurs formes, soit pa un certain charme mélancolique et gracieux.
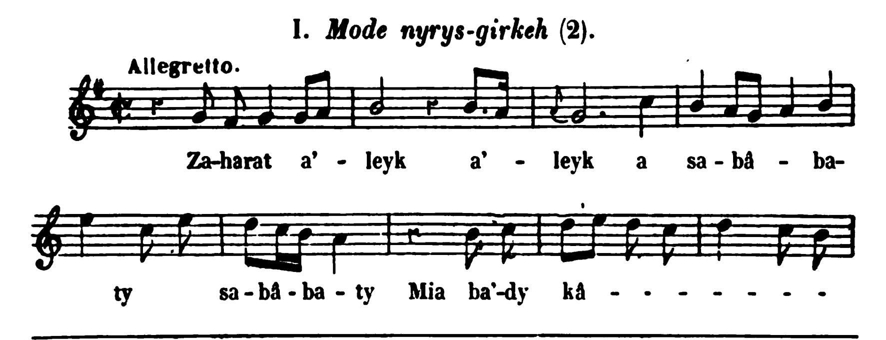
Kiesewetter a émis une opinion singulière à l'égard de ces méle dies : « La musique entendue par des voyageurs européens chez le « Arabes, les Bédouins, les Maures, les Turcs et les Persans de no « jours, dit-il, est étrangère au but que je me suis proposé. Je n

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, dans la *Biographie universelle d musiciens*, 1re édition, t. I, pl. n° 9.
(2) *Die Musik der Araber*, pl. XVII, XVIII.

« puis la reconnaître ni comme des restes, ni même comme une dé-« génération de celle des anciens théoriciens et des musiciens phi-« losophes, parce que je suis persuadé que dans la période floris-« sante de la culture arabe (peut-être aussi de la Perse), une musique « probablement plus facile et plus agréable a été en usage chez les « classes instruites de la nation (1). » L'entêtement de la gamme de la nature a faussé le jugement de ce savant dans toutes les questions de l'histoire de la musique. Il ne s'aperçoit pas qu'il est en contradiction avec lui-même; car il a résumé, dans son livre sur la musique des Arabes, la doctrine de ces anciens théoriciens, laquelle est précisément conforme à ce qui est mis en pratique dans les mélodies arabes. Kiesewetter ne croit pas que les chants du peuple méritent qu'il s'en occupe; cependant, jusqu'à l'époque de la création de l'art moderne de la musique, il n'y a eu que des chants populaires sur toute la terre, y compris la Grèce et Rome. Toute l'histoire de la musique y est renfermée, jusqu'à sa transformation en art véritable. On ne peut trop insister sur cette vérité, qui, pour avoir été méconnue par les érudits, n'a pu les empêcher de tomber dans un dédale d'idées fausses et de préjugés.
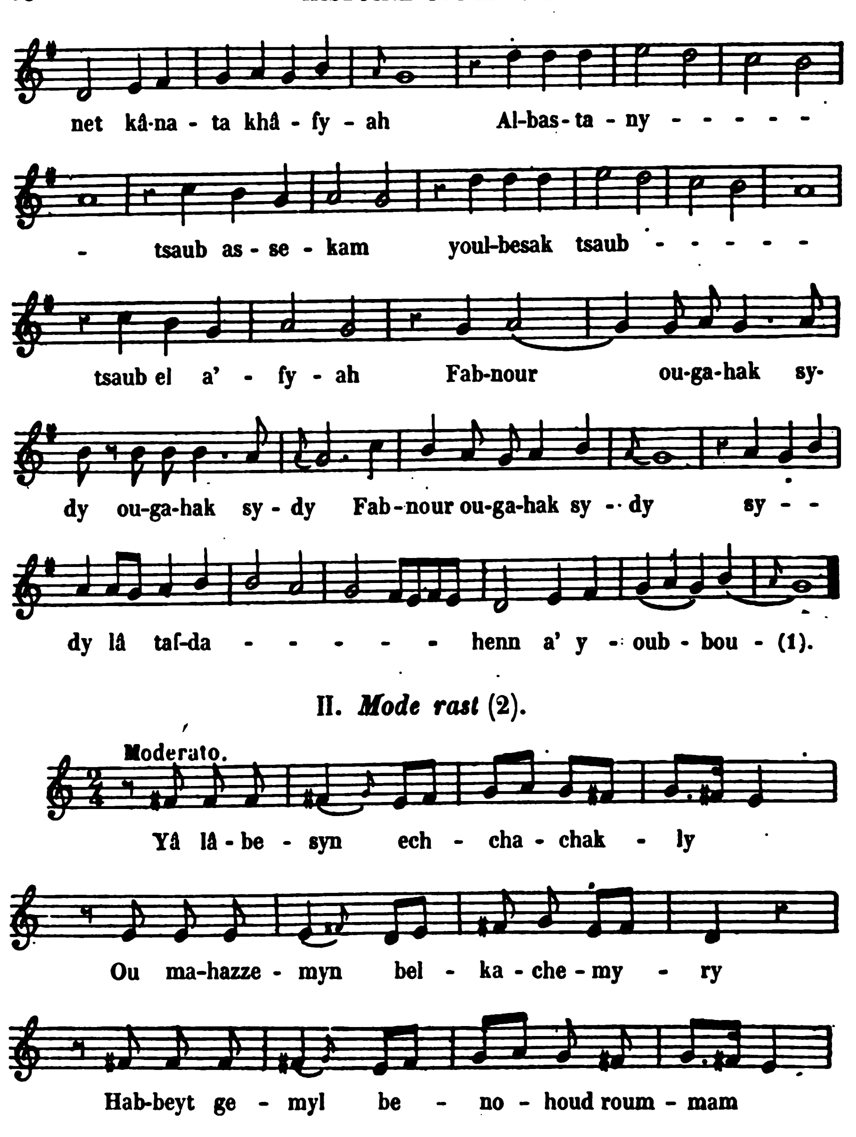
MÉLODIES ARABES.

I. *Mode nyrys-girkeh* (2).



(1) Diejenige Musik, welche von europäischen Reisenden unter den heutigen Arabern, Beduinen, Mauren, Türken und Persen vernommen, notirt und beschrieben worden, liegt nicht in dem Bereich der mir gesitzten Aufgabe: ich kann sie weder als ein Ueberbleibsel, noch als eine Ausartung von jener der älteren Theoretiker anerkennen; da ich vielmehr der Ueberzeugung lebe, dass selbst in der blühenden Periode arabischer Cultur (und so auch wohl in Persien) neben der gelehrten Musik der Philosophen, eine andere, vermuthlich leichtere (und anmuthigere) unter den gebildeteren Klassen der Nation geübt worden, etc. (*Die Musik der Araber*, p. 17.)
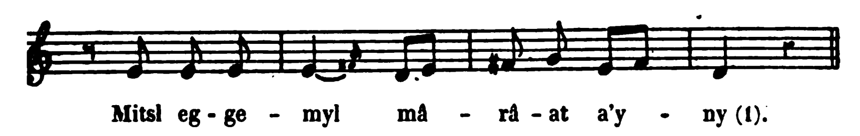
(2) L'orthographe du texte arabe est conforme à la prononciation du Caire.



II. *Mode rast* (2).

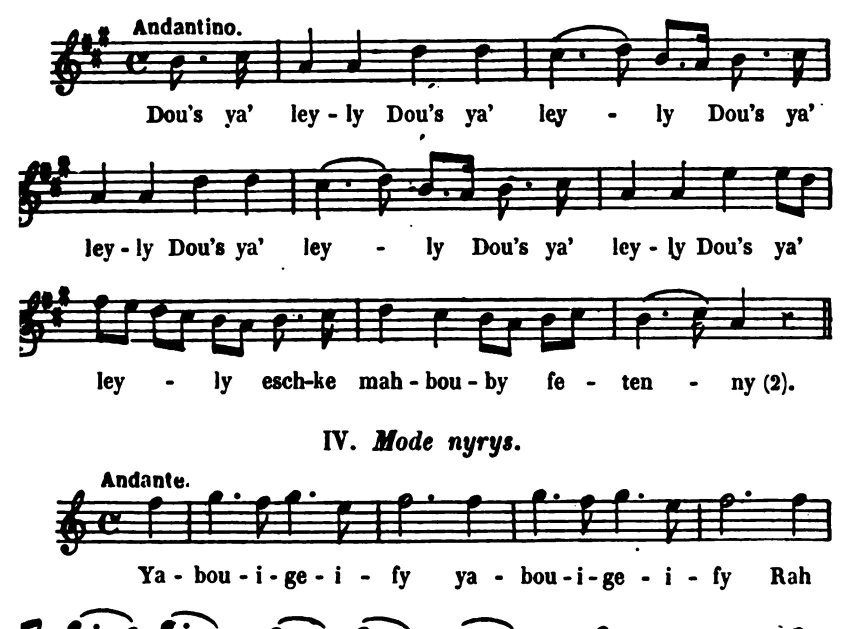
(1) Traduction par Silvestre de Sacy :
« Mon amour, que j'ai longtemps tenu caché, a enfin éclaté à tes yeux : tu m'as couvert du
« vêtement d'une langueur mortelle : puisses-tu être enveloppée des vêtements d'une parfaite
« santé !
« Maitresse du cœur (de ton amant), il t'en conjure par l'éclat de ton visage, ne trahis pas
« ses faiblesses. »

(2) Orthographe conforme à la prononciation vicieuse du Caire.



III. *Mode o'chak.*

12e *circulation.*
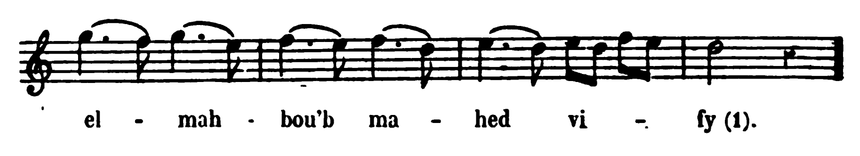


el mah - bou'b ma - hed vi - fy. Ya-
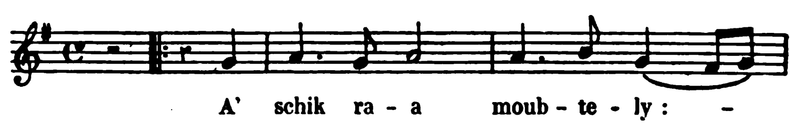
bou - i - ge - i - fy ya - bou - i - ge - i fy Rah
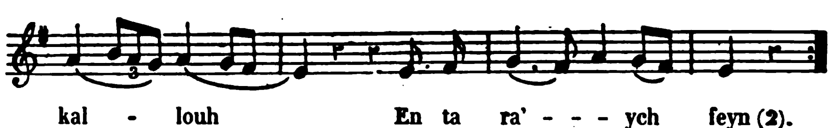
---

(1) Traduction par Silvestre de Sacy :
« O vous qui êtes vêtue d'une étoffe à fleurs, et qui avez une ceinture de cachemire, j'aime une beauté dont le sein est semblable à des grenades ; jamais mes yeux n'ont rien vu de si beau. »
(2) Traduction :
« Calme-toi, ô ma gaieté ! calme-toi, calme-toi, ô ma gaieté ! L'ardent désir que j'éprouve « pour ma bien-aimée m'a jeté dans l'agitation. »
M. Félicien David a harmonisé et instrumenté ce chant dans la deuxième partie de son ode-symphonie *le Désert.*



V. *Mode naoua.*
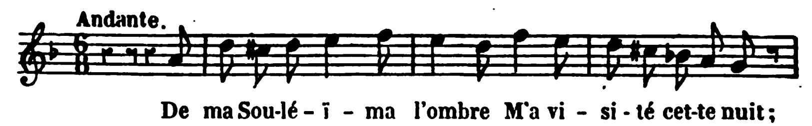




Les mélodies des chansons mauresques ont un caractère en général plus âpre que celles des Arabes asiatiques ou égyptiens, mais elles ont un cachet d'originalité plus saisissant. La tonique y est moins saisissable ; c'est assez souvent la dominante qui en tient la place, au début comme à la note finale. M. Salvador Daniel a recueilli un très-grand nombre de chants de cette espèce, pendant les douze ou treize années de son séjour dans l'Afrique septentrionale ; il en a publié plusieurs qu'il considère sans doute comme ayant plus d'intérêt que d'autres. Les lecteurs en trouveront ici trois des meilleures et des plus variées par le style.

Chanson mauresque de Tunis.





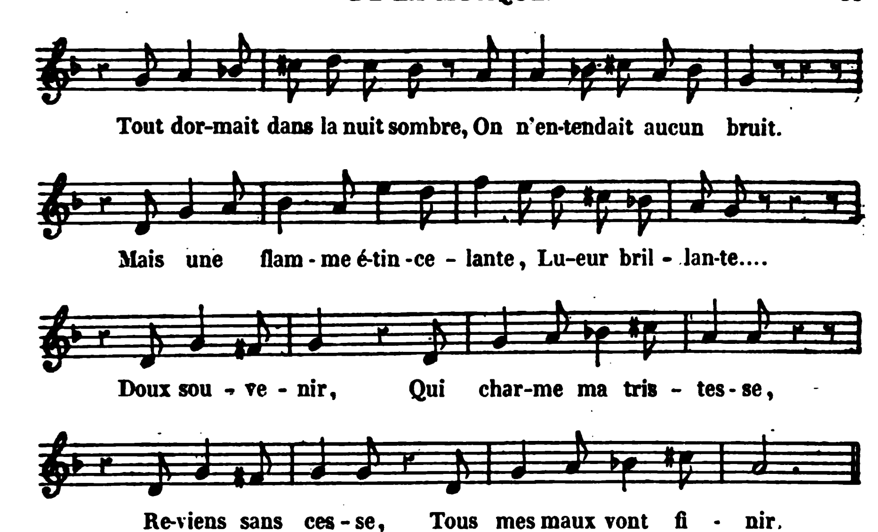
(1) Traduction.

« Que l'attente est longue ! Que l'attente est longue ! Ma bien-aimée est partie, mon ami « n'est pas revenu ! »

(2) Ce chant est une sorte de récitation d'histoire, qui recommence sur chaque vers. Les vers sont au nombre de douze, en sorte que la mélodie se dit douze fois de suite. Le premier vers signifie :

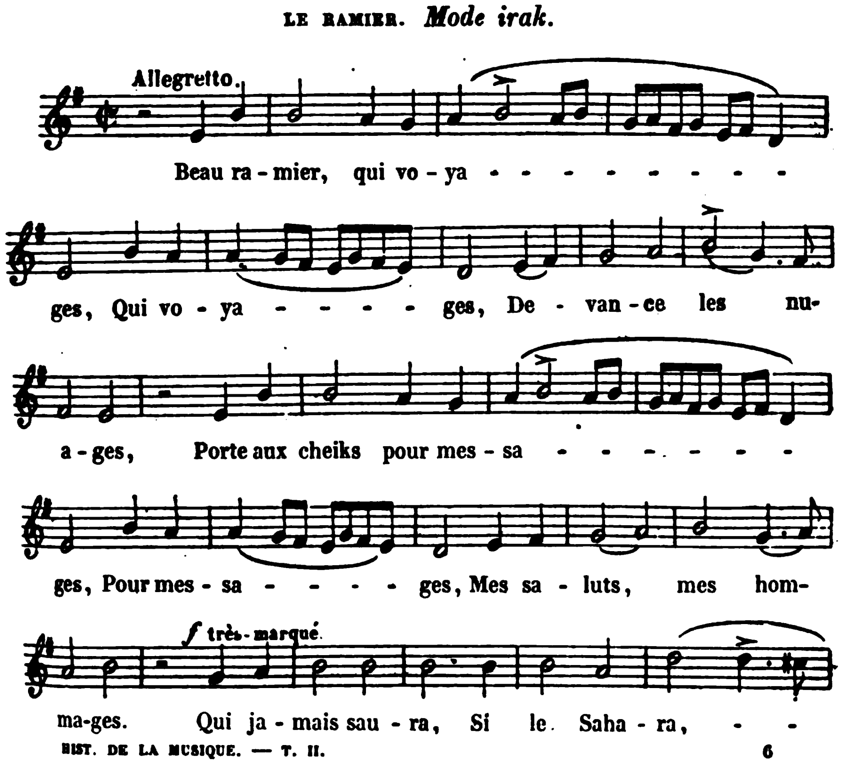
« Un amoureux en rencontra un autre aussi affligé que lui. Il lui dit : Où allez-vous ? »
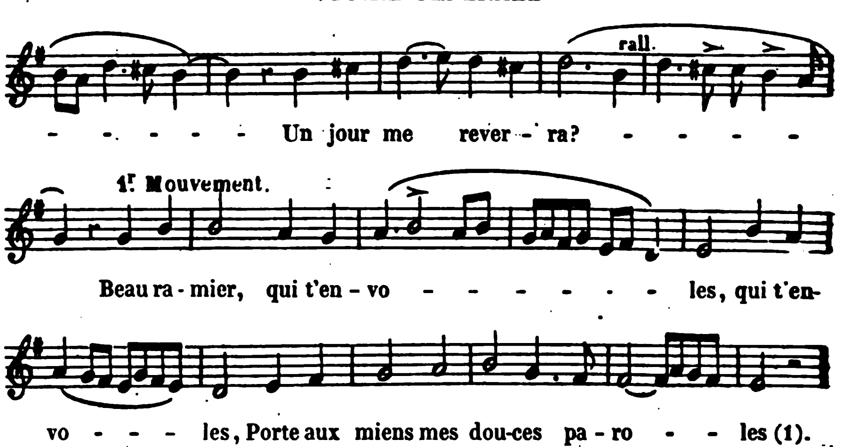
Le second vers sur lequel le chant recommence, dit : « L'autre s'arrêta et lui raconta son « histoire. »



Autre chanson mauresque de Tunis.

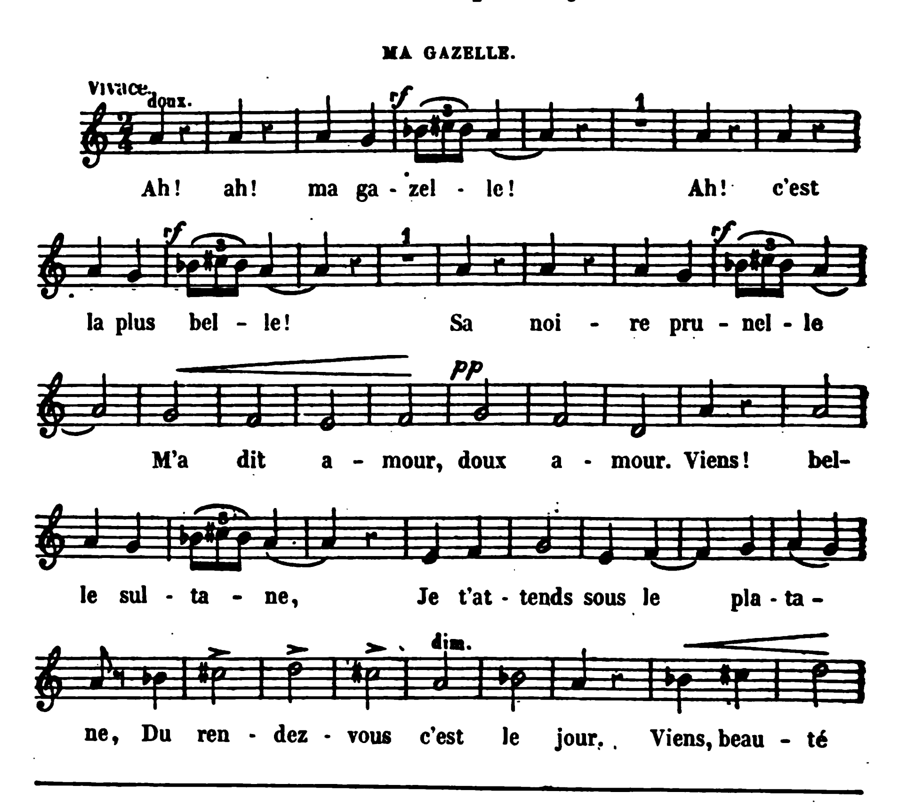
LE RAMIER. *Mode irak.*



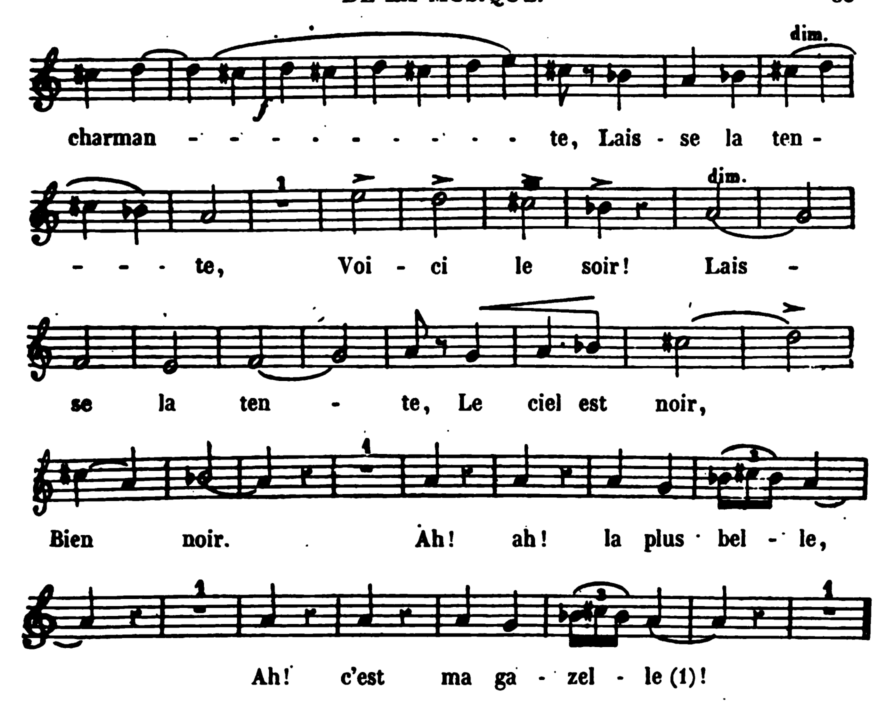


Chanson mauresque d'Alger.

MA GAZELLE.



(1) Paroles imitées de l'arabe par M. V. Bérard.



Il y eut sans doute, chez les Arabes, aux beaux temps de l'islamisme, une culture de la musique plus élégante, plus soignée dans l'exécution, que ce qu'on entend aujourd'hui chez les musiciens ambulants de l'Asie, de l'Égypte, et dans les cafés chantants de l'Algérie. L'influence du goût persan s'y faisait sentir alors. Cette musique, non de philosophes, suivant l'expression de Kiesewetter, mais d'artistes célèbres, tels qu'Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac, Mabed et beaucoup d'autres, était conforme à la théorie de la division de l'octave par des tiers de ton; car la théorie n'était que l'exact exposé de la pratique. Elle avait aussi les ornements inséparables du chant de tous les peuples orientaux. Mais l'habileté des artistes donnait à ces choses des grâces qu'elles n'ont plus dans la bouche des chanteurs vulgaires de l'époque actuelle. Il y avait aussi, dans la poésie des chansons, une délicatesse de pensée et de forme dont on voit de remarquables monuments dans le grand recueil d'Ali d'Ispahan (2).

(1) Traduit d'une *kacidah* arabe.

(2) *Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus. Ex codicibus manuscriptis arabice*

L'état florissant de la musique persista plus longtemps chez les Maui d'Espagne que chez les califes de l'Asie. Avant la fin du grand cali des Abbassides, en 1258, la décadence de cet art avait déjà commen chez les Arabes asiatiques. L'affaiblissement progressif de la pu sance de ces vicaires du Prophète et les dévastations des provin de leur empire par les croisés, pendant toute la durée du douzièı siècle, puis par les Turcs et les Mongols au treizième, furent causes véritables de cette décadence.

Les califes de Cordoue avaient à leur service des musiciens disti gués qu'ils admettaient dans leur intimité, et qu'ils comblaient faveurs et de richesses. Grâce à ces artistes et à ceux qui se trouvaie à la cour de Grenade, la musique arabe resta longtemps dans u situation brillante. Ce fut parmi ces musiciens que se conservère certains chants célèbres, auxquels on donnait le nom de *nouba*. C noubas, au nombre de quatorze, étaient dans la mémoire de tous c chanteurs musulmans. Elles étaient composées de cinq parties app lées *mosadder, betaihh, derdj, insiraf* et *khélas,* lesquelles se suivaie dans cet ordre. Après la prise de Grenade par Ferdinand le Cath lique, en 1492, un grand nombre de Maures se réfugièrent en Afriqu Parmi eux se trouvaient la plupart des chanteurs qui avaient brillé la cour de l'émir; ils rapportaient, sur cette terre de leurs ancêtre les vieilles traditions de leurs noubas classiques. Longtemps enco elles se perpétuèrent dans la mémoire des musiciens mauresques, dépit des altérations que leur faisait subir l'habitude des fioritur improvisées. Par la suite des temps, il s'en est perdu sept, et de nombre cinq seulement sont encore connues par leurs noms. Husse pacha, dernier dey d'Alger, avait à son service quelques musicie qui savaient encore les mélodies et les paroles des sept autres no bas : la plupart de ces musiciens ont cessé d'exister depuis lors; seul, Hamoud-ben-Mustapha, vivait encore à Alger en 1862. Il sav ces chants, dont la tradition n'est pas perdue en Syrie. M. Christi nowitsch obtint qu'il les lui chantât et les nota sous sa dictée, av d'assez grandes difficultés, parce que le chanteur arabe, nonobsta ses efforts pour faire entendre la mélodie simple, ne pouvait s'emp cher d'y jeter çà et là quelques fioritures. C'est ainsi qu'ont été recuei

editus, adjectâque translatione adnotationibusque illustratus ab Jo. God. Lud. Kosegart Gripesvoldiæ, 1840.
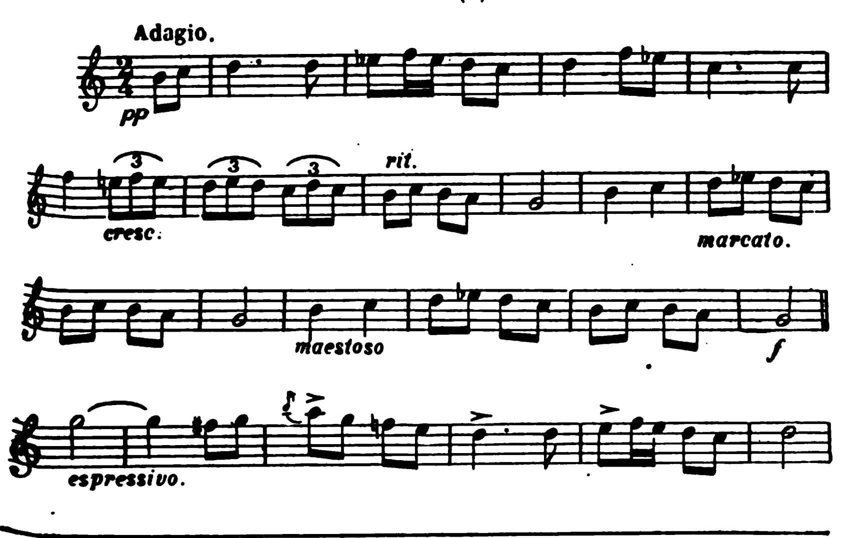
lies les sept noubas publiées dans l'*Esquisse historique de la musique arabe*, de M. Christianowitsch. Les noms de ces chants sont :

Nouba hosein.
— ghorib.
— medjenneba.
— sika.
— zeidan.
— rami.
— maïa.
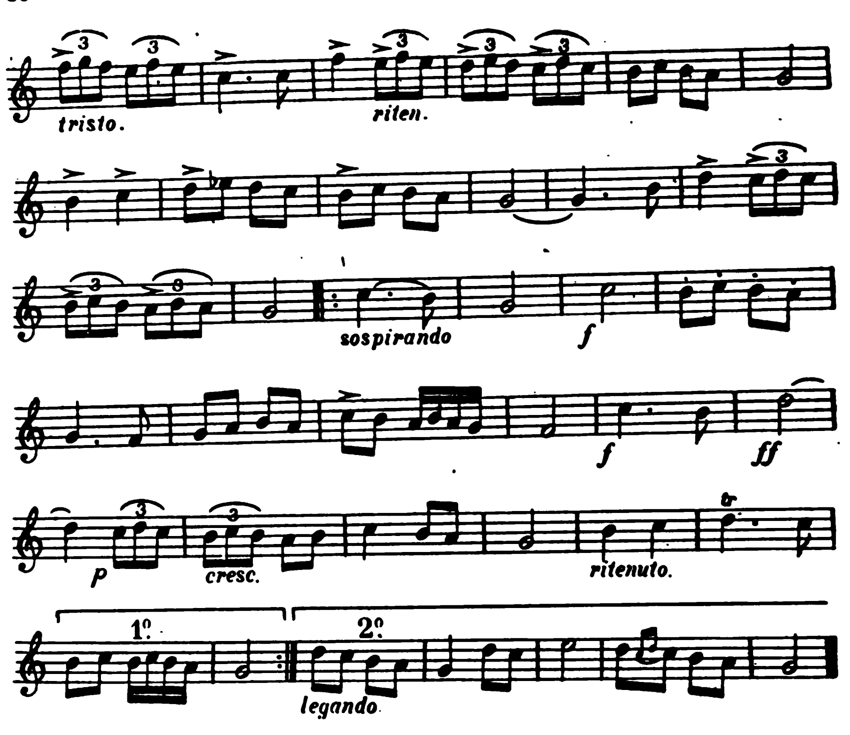
Pour initier le lecteur à la connaissance de la forme et du caractère de ces anciennes productions du génie musical arabe, je transcris la *nouba zeidan*, dont l'originalité asiatique est la moins altérée par les simplifications de l'éditeur.

NOUBA ZEIDAN.
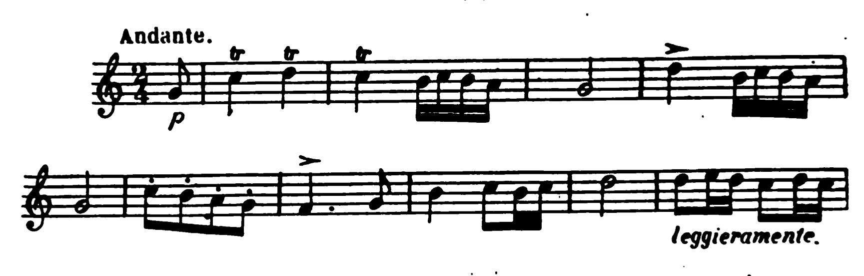




(1) Texte :
« Ils ont prononcé la sentence, et leur jugement est injuste. Ils ont violé l'équité, mais bientôt leur sentence sera comme si elle n'était pas. — S'ils eussent été équitables, on l'eût été à leur égard ; mais, parce qu'ils furent violents, le sort, violent à son tour, a répondu par les épreuves qu'il leur inflige. — Aujourd'hui ces épreuves leur crient : Le présent paye pour le passé ; n'accusez pas la fortune. »
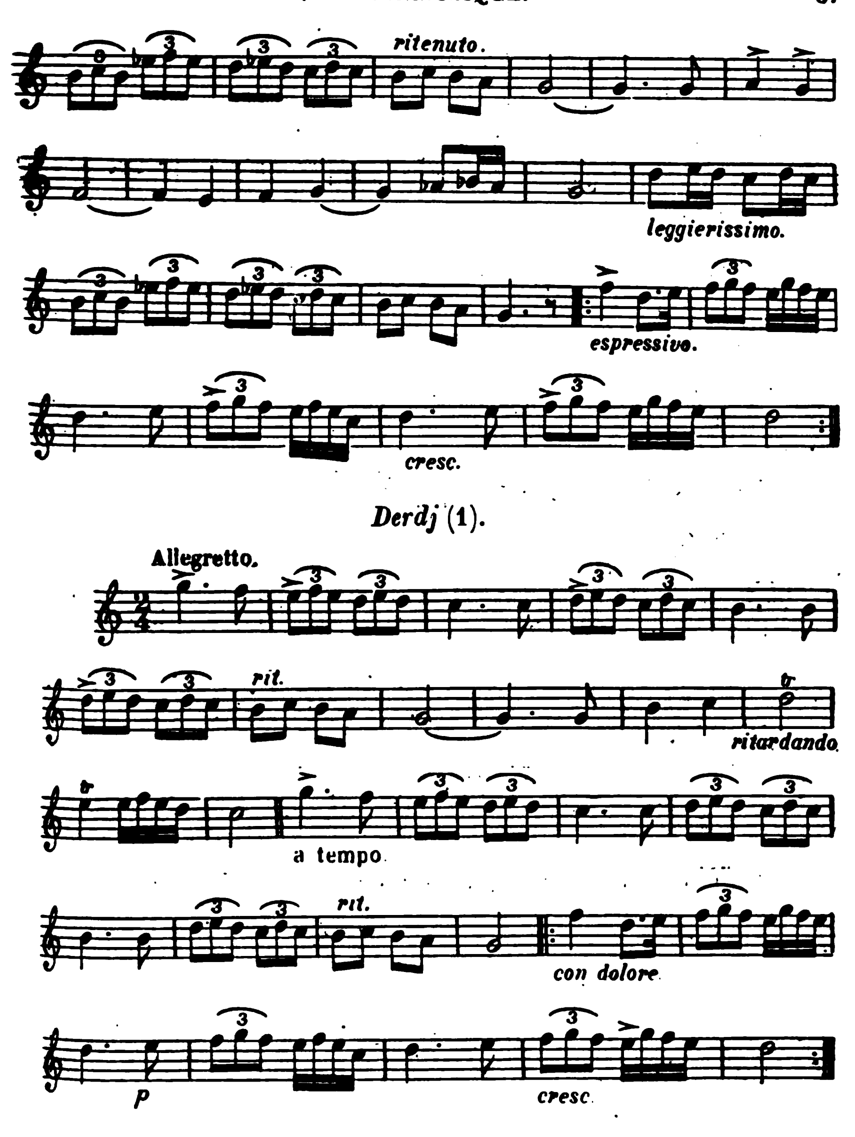


Betaihh (1).



(1) Texte :
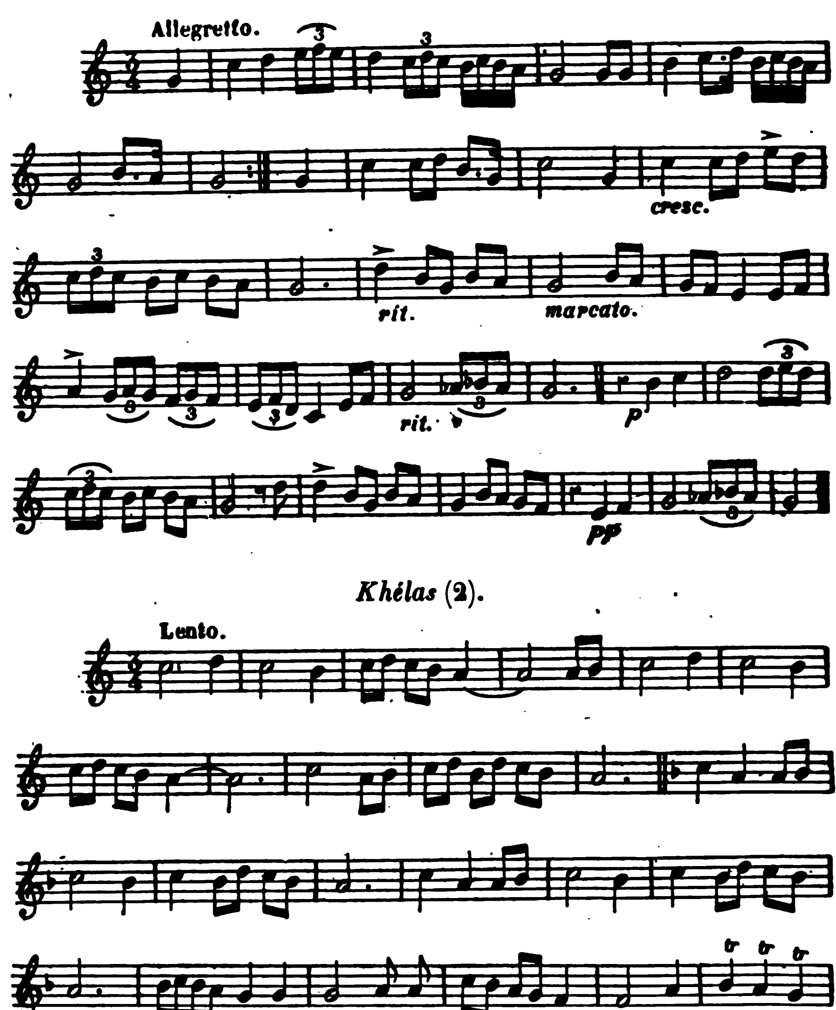
« Ma bien-aimée brille entre les plus belles. — Quand elle se montre, elle captive et trouble la raison ! — Ses joues sont des fleurs vermeilles. — Sa bouche est un collier de perles rangées avec symétrie. — Le bambou est jaloux de sa taille, et la pleine lune lui envie son éclat. — Elle n'a ni pareille, ni rivale. — Elle possède toutes les grâces. — Puisse Dieu la garder ! Mon cœur est devenu son otage. — Pour voler auprès d'elle, il a quitté mon sein. — La vue est troublée par le trait que son œil a lancé. — Qui la voit, aussitôt est épris. — Ange des cieux, sous les dehors d'une mortelle, parmi les belles nulle ne pourrait atteindre à sa perfection. — En elle resplendit la beauté ; comment l'aimer et garder sa raison ? Les constellations empruntent leurs rayons à son visage, et les étoiles du firmament brillent de ses clartés. »



(1) Texte :
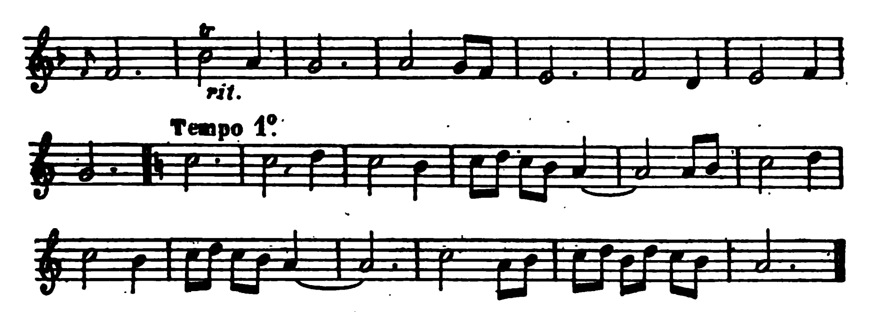
« Vous tous, soyez témoins ! Je succombe à ma peine ; ma raison éperdue s'est envolée. — Je languis consumé d'amour pour une jeune vierge. O mes amis, à quel moyen me faut-il recourir ? — Hélas ! que peut faire celui que tes regards ont blessé ! — Infortuné, sa blessure est éternelle. — Je suis malade d'amour pour toi. C'est là le sort de celui qui aime une gazelle. — Dieu m'est témoin que tu es tout pour moi ! — Vainement je voudrais résister à tes charmes. — J'aime et je succombe au tourment qui me tue. Ma raison éperdue s'est envolée. Je languis consumé d'amour pour une jeune vierge. O mes m à quel moyen me faut-il recourir ? »

Insiraf (1).



(1) « Je t'en prie, ô ma lune! par ton éclatante beauté! par tes joues vermeilles! par cette bouche qu'entr'ouvre le sourire! ne prends point plaisir à fuir celui qui t'aime. Sois moins cruelle pour ton amant éperdu. Où vois-tu un amour comme le mien? La gazelle que j'aime est la reine des belles, un trésor hors de prix. »

(2) « Les transports qui m'animent allument les feux de mon cœur! — Voyez! mes larmes ont creusé des sillons sur mes joues. — Merci, ô nuit! nuit qui nous as réunis. — Je t'en conjure, ô nuit! prolonge ta durée, et puis reviens et reviens encore. — Malheur à toi, ô matin! qui viens nous séparer! Ah! va-t'en, ô matin! et garde-toi de revenir. »
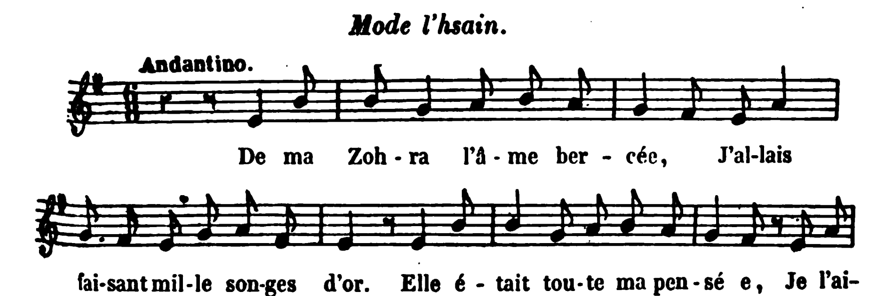


Il ne reste plus de traces de ces anciens chants chez les Arabes de l'Asie occidentale, de l'Égypte, ni même chez ceux de l'Hedjaz; mais on en reconnaît encore des fragments dans la Syrie. William Ouseley a remarqué aussi, dans certains concerts de musiciens persans, chez quelques grands personnages de Téhéran et d'Ispahan, des chants d'un caractère plus distingué que les chansons des musiciens ambulants. Ils appartiennent vraisemblablement aux mêmes temps anciens que les *noubas* arabes.
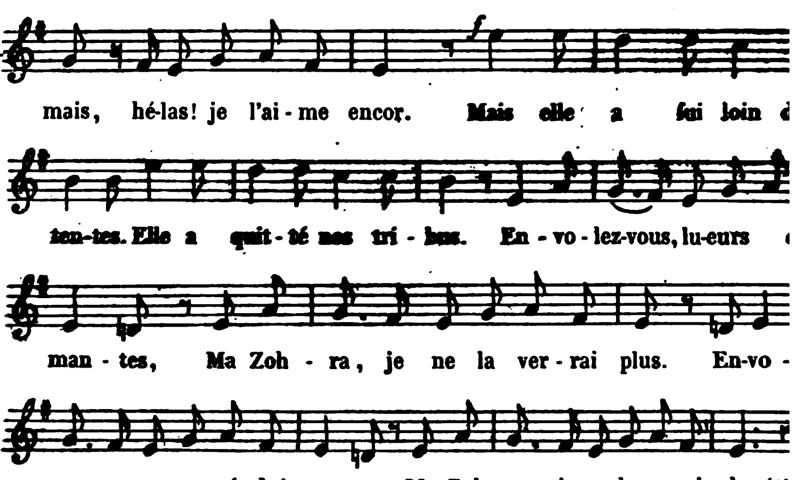
Les Kabyles ne sont pas Maures; ils ne descendent pas des Berbères, mais ils proviennent de quelques autres tribus arabes qui occupèrent originairement la Mauritanie, et qui furent repoussées dans les gorges de l'Atlas lorsque les Berbères firent la conquête de la contrée.

Les chants des Kabyles ont plus d'analogie avec ceux des Arabes de l'Asie et de l'Égypte qu'avec les mélodies mauresques. La tonique y est toujours saisissable avec facilité. Il est assez remarquable que tous les chants kabyles connus sont à deux temps à divisions ternaires, c'est-à-dire en mesure à six-huit. Le spécimen suivant des chansons kabyles est emprunté à M. Salvador Daniel, comme les mélodies mauresques qu'on vient de voir.

CHANSON KABYLE.

Mode l'hsain.





Dans le volume de cette histoire où il sera traité de la musique
Espagne, on démontrera que le chant populaire de l'Andalousi
des autres provinces méridionales de cette péninsule, ainsi que
airs de danse, sont encore empreints du caractère de la musi
arabe.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DE LA RÉCITATION DÉCLAMÉE DU CORAN. — DU CHANT DES HYMNES AUTRES PRIÈRES CHEZ LES ARABES. — DE L'APPEL A LA PRIÈRE LES MOUEZZEN.

Le Coran prohibe l'usage de la musique; néanmoins, dans taines mosquées, la lecture du Coran est un chant véritable, tant intonations y sont déterminées. Il y a dissentiment à cet égard e les *Imans,* dont les uns suivent la doctrine de Malek, et les autres de Chaf'fay. Malek rejette la lecture accentuée et déclamée du li saint; Chaf'fay l'admet et l'approuve. Ibn Chaldoun (2) ou Khaldo

---

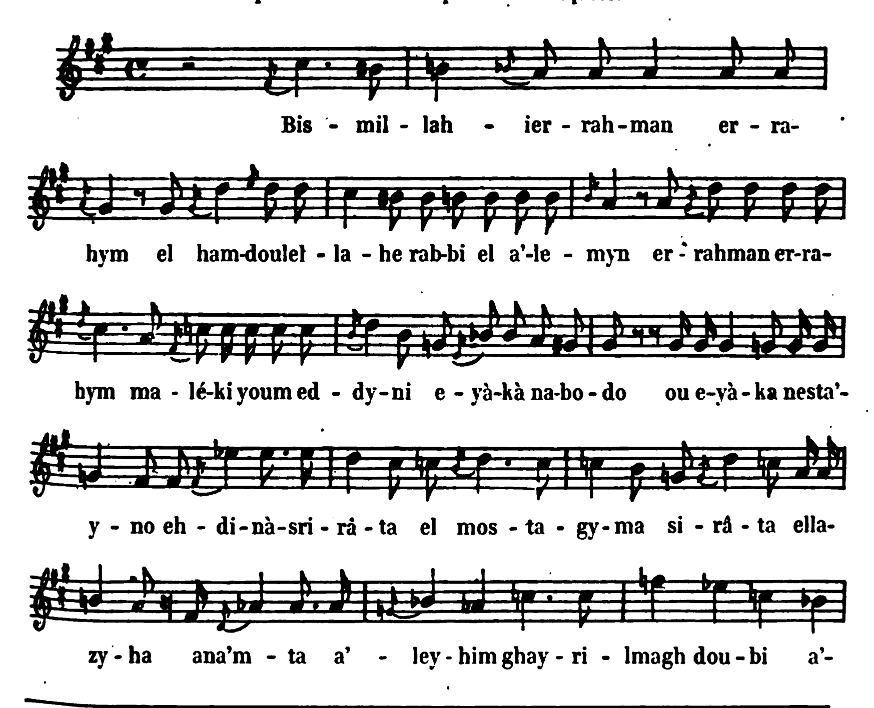
(1) Paroles traduites d'une kacidah arabe.

(2) Ibn Khaldoun, né à Herkla, dans l'État de Tunis, fut juge à Alep. Il mourut l'année 808 de l'hégire (1405) de l'ère chrétienne.

qui a mieux traité ce sujet que les autres auteurs musulmans, dans le trente et unième chapitre du cinquième livre de son Histoire abrégée des Arabes, avant et après l'islamisme, discute les deux opinions, et conclut également contre une simple lecture et contre un chant trop soutenu (1). Ibn Khaldoun établit que la récitation du Coran ne doit être qu'une déclamation accentuée par des intonations qui se rapprochent des sons de la musique, sans identité toutefois avec le chant proprement dit. Les Cheiks qui se conforment à cette opinion récitent les chapitres de la loi du prophète, comme on le voit dans le *Fatihah* (2) noté ici :
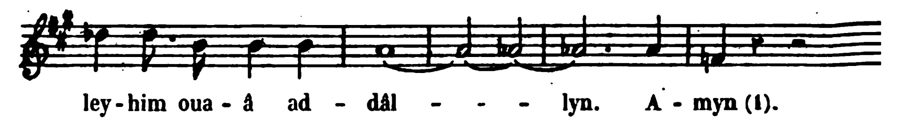
Fatihah

Tel qu'il est récité dans plusieurs mosquées.



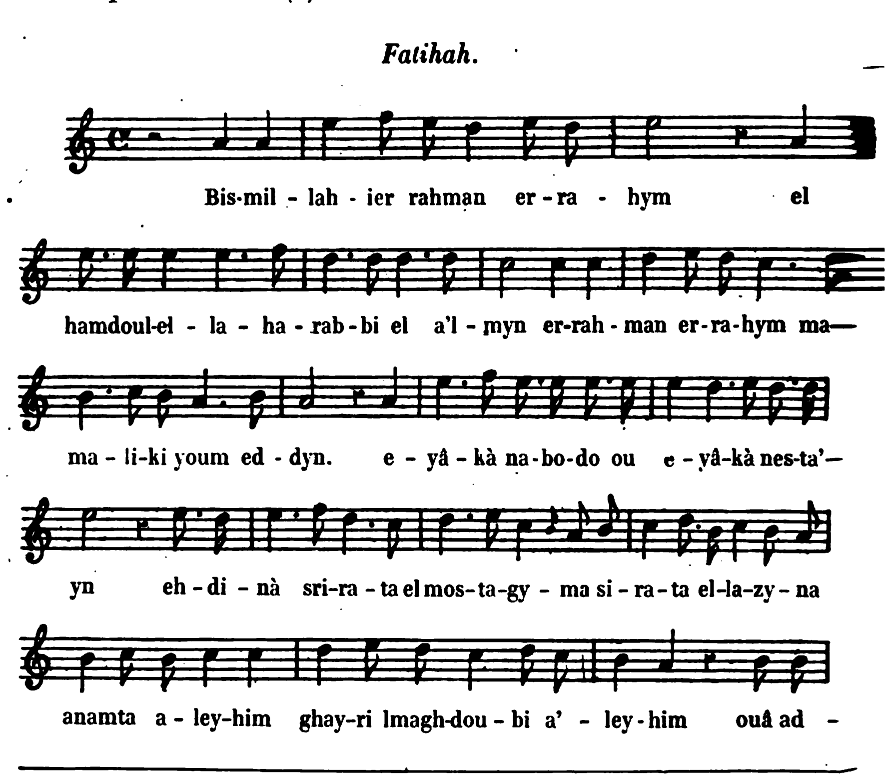
(1) M. James Grey Jakson a traduit en anglais ce 31e chapitre du Vme livre de l'ouvrage d'Ibn Khaldoun, d'après le manuscrit arabe de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 769, in-4°, et a publié sa traduction dans le volume XX (juillet à décembre 1825) de l'*Asiatic journal and Monthly Register for Bristish India and its dependencies*, p. 643 et suiv.

(2) Nom du premier chapitre du Cora
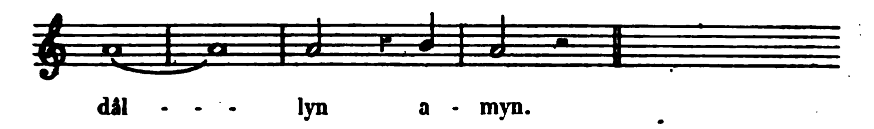


Depuis la dernière moitié du quatorzième siècle où Ibn Khaldoun exprimait son opinion concernant la lecture déclamée du Coran, le penchant des Arabes pour la mélodie a fait modifier cette déclamation dans un grand nombre de mosquées de la Turquie d'Asie ainsi qu'en Égypte, où la lecture du Coran est devenue un chant véritable. Le lecteur en jugera par le même chapitre, tel qu'il est chanté dans les mosquées du Caire (2).

Fatihah.



(1) « Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, louange à Dieu maître de l'univers, clément et miséricordieux. Roi du jour du jugement, nous t'adorons, et nous réclamons ton assistance. Dirige-nous dans le sentier du salut et de ceux que tu as comblés de tes bienfaits, de ceux qui n'ont pas mérité ta colère, et qui ne sont pas du nombre des égarés. Ainsi soit-il. »

(2) Lane, ouvrage cité, p. 92.
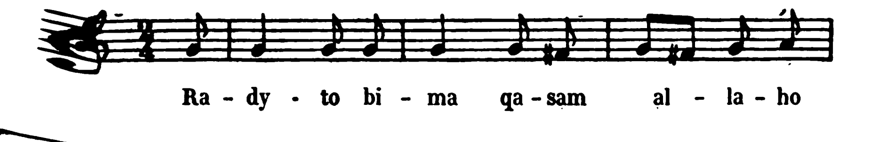


Ainsi que cela s'est vu dans tous les cultes, l'observation rigoureuse des préceptes de Mahomet n'existe plus chez les musulmans. Ainsi, le prophète a proscrit la musique; néanmoins toutes les prières particulières sont chantées, et même parfois accompagnées d'instruments, au grand scandale de la secte des malekistes, et même des schafa'ystes. Par exemple, dans les cérémonies en l'honneur de quelque saint ou personnage révéré, appelées *mouled*, et qui consistent toujours en processions, on chante des hymnes assez semblables aux litanies du culte catholique, car le chant se répète d'une manière uniforme pendant toute la durée de la procession. Ces processions sont composées 1° *de fokaha*, sorte de moines qui chantent les hymnes; 2° d'un très-grand nombre de confréries appelées *fokara*, lesquelles ont leurs chants particuliers, leurs corps de musique et leurs bannières. Les drapeaux sont toujours de la même couleur que celle du turban : on en voit de blancs, de noirs, de rouges, de verts, de jaunes, etc. Chaque confrérie est éclairée par des appareils de bougies disposées circulairement et par étages superposés, appelés *mendrah*, et par des *mukde'l*, espèces de cassolettes où brûlent de petits morceaux de bois résineux. Ces appareils se portent au bout de longs bâtons (1).

Les *fokaha* sont à la tête de la procession et chantent une hymne du genre de celle-ci :
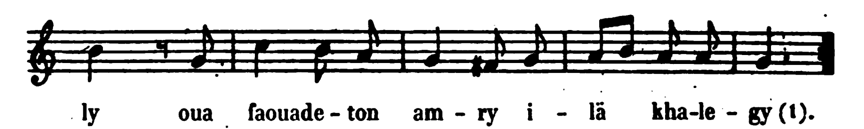
HYMNE DU MOULED

D'une sainte appelée Setty Zeinab.

Mode hogaz. — Mesure sofyan.
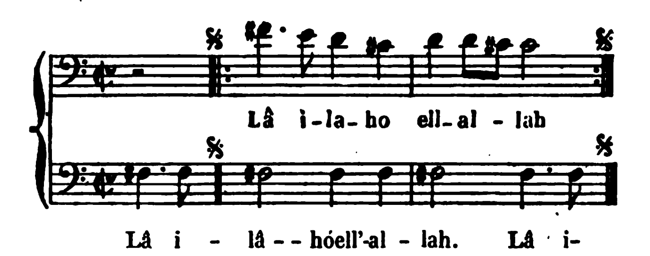


(1) Villoteau, ouvrage cité, 1re partie, ch. II, art. VIII, pp. 199-200.



Toutes les strophes de l'hymne se disent sur le même chant.

Entre les diverses confréries de *fokara* se trouve un groupe de musiciens qui font entendre sur leurs instruments des airs dans le caractère de marches. Ces instruments sont des hautbois, la flûte arabe appelée *mizmar*, des cymbales, des timbales appelées *naprazân*, une très-petite timbale dont le nom est *baz*, des tambours, particulièrement le tambour de basque. L'ensemble de tous ces corps de musiciens est un bruit tumultueux. Toutefois, dit Villoteau (2), tout est disposé de manière qu'il n'y a pas de confusion, et que le bruit des uns n'empêche pas absolument d'entendre le chant des autres.

Lorsque la procession est arrivée à la chapelle où reposent, à ce qu'on croit, les reliques du saint musulman, chacun y va faire sa prière et son offrande. Pendant ce temps, les *fokaha* vont s'asseoir en dehors de la chapelle et chantent un chapitre du Coran. Les confréries de *fokara* se rangent séparément dans l'enceinte extérieure de la chapelle, ou sur la place qui la précède. Là, elles exécutent les danses particulières à chacune, et chantent en même temps la phrase suivante, dont la basse en pédale s'exécute en chœur, tandis que le *mouched*, ou chef du chant, dit la partie supérieure.
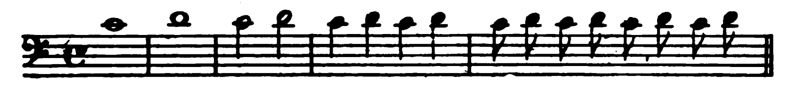


La danse consiste à former un rond des membres de chaque confrérie, qui tournent tous en cadence, en se tenant par la main et jetant la tête alternativement à droite et à gauche, à chaque temps de la

(1) « Je suis content de ce que Dieu m'a donné en partage, et je laisse à mon Créateur « le soin de tous mes intérêts. »

(2) Ouvrage cité.

mesure. Le rhythme de cette danse est d'abord lent, ainsi que le chant; mais le mouched l'accélère par degrés en chantant, et les mouvements de tête finissent par devenir si rapides, que plusieurs des *fokara* tombent étourdis par une sorte d'ivresse.
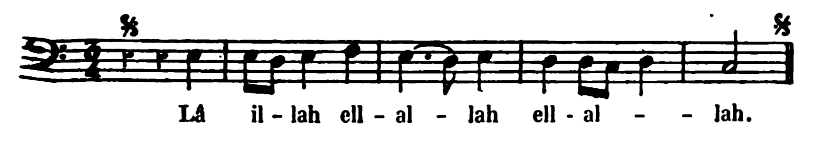
Les prières étant achevées, les *fokaha* reprennent leur place à la tête de la procession et retournent à la mosquée, en chantant ce qui suit :



Al - lah! Al-lah! al-lah al-lah al-lah, al-lah, al-lah, al-lah.

Ce chant, composé seulement de deux sons, commence avec une lenteur excessive, puis il augmente progressivement de vitesse jusqu'à ce que la rapidité devienne telle, que les chanteurs soient obligés de s'arrêter. Arrivé près de la mosquée, on y pénètre en silence, puis les fidèles se dispersent.

Les Arabes ont des chants pour les funérailles, comme pour la plupart des circonstances de la vie et pour les divers travaux. Ces chants ne sont pas les mêmes partout; à Bagdad, à Damas, à Alep, au Caire, ils diffèrent de forme et de caractère. Les hommes dont la profession est de chanter devant les corps des morts qu'on porte aux cimetières se nomment *mokry* : ils reçoivent un salaire pour l'exercice de leurs fonctions. Parlant des mokry du Caire, Villoteau dit : « La « mélodie d'aucun de leurs chants ne nous a paru lugubre, ni ana- « logue aux sentiments qu'inspire la circonstance pour laquelle ils « sont destinés ; la mesure en est plutôt vive que lente, et la manière « leste ainsi que le ton d'indifférence avec lesquels ces chants sont « rendus, nous avaient fait deviner, avant qu'on nous l'eût dit, qu'ils « étaient payés, et que ceux qui les exécutaient couraient après leur « salaire (1). » Les chants des *mokry* se formulent en raison du rang du personnage dont on célèbre les funérailles ; pour les familles distinguées et riches, la mélodie est lente et ne manque pas de goût ; la voici :
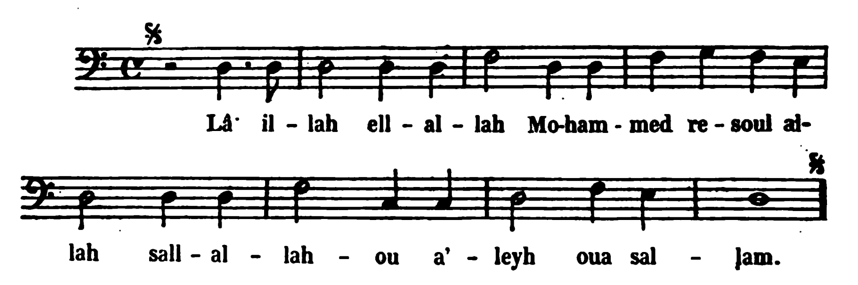


Lâ il - lah ell - al - lah ell - al - - lah.

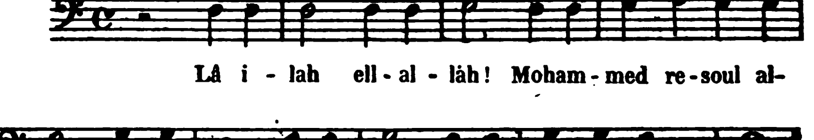
(1) Il en est de même dans les offices des morts du culte catholique : rien de plus scandaleux que la manière dont les chantres d'église débitent les chants de ces offices, surtout quand ils ne sont pas de *première classe*.

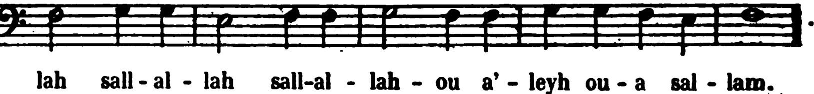
Cette phrase se recommence pendant toute la durée du convoi et de l'inhumation.

Pour les personnes qui jouissaient de quelque aisance, le chant est celui-ci :



Le convoi du pauvre et du *fellah* se fait avec le chant qu'on voit ici :



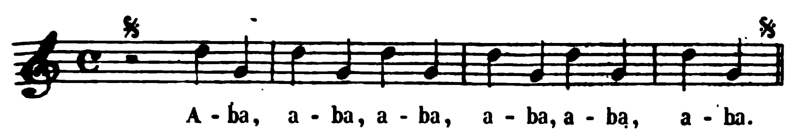


D'autres chants funèbres et des danses s'exécutent près du mort avant qu'il soit enlevé pour être porté au cimetière. Après que le corps a été enseveli et placé dans le cercueil, on le descend et on le pose au milieu de la cour. Les voisines, qui sont entrées dans la maison pour consoler les femmes, se joignent à elles dans les derniers devoirs rendus au défunt et les conduisent près du cercueil. Une d'elles prend un tambour de basque, appelé *tar*, et le frappe dans un rhythme régulier, pendant que les autres, avec les parentes du mort, se forment en rond, chantant *aba, aba,* etc., sautant et frappant des mains en cadence. Cette danse dure environ quinze minutes.

Rhythme du tar.



Chant des femmes.

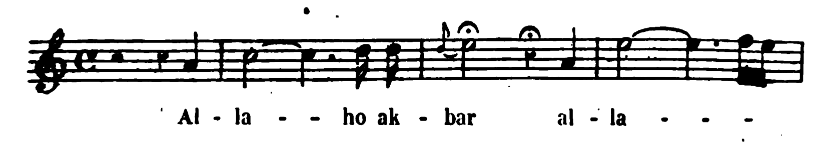


Ces cérémonies ne se font que par les *fellahs* ou paysans et gens du peuple.

Aux convois des personnes opulentes, le cercueil est précédé d'un groupe d'enfants, dont l'un porte le livre du *Coran* sur un petit pliant. Ils chantent des prières d'un ton assez gai et d'un mouvement animé. Devant eux sont des *mokrys* divisés en plusieurs groupes : chacun de ces groupes chante une mélodie différente, et l'ensemble forme un affreux charivari, que complètent les cris perçants de pleureuses placées à la suite du cortége funèbre.

La convocation à la prière, chez les Arabes, se fait par les *mouëzzen* ou *mouïzzin* (1), du haut du minaret des mosquées. Les chants des appels aux fidèles musulmans sont de plusieurs sortes, et les *mouïzzen* les varient par leurs ornements improvisés. Le caractère en est fort original et diffère de celui des autres chants arabes. Ils sont toujours entonnés avec force dans le registre le plus aigu de la voix, afin qu'ils soient entendus aussi loin que possible. Les deux convocations à la prière du matin, rapportées ci-après, sont empruntées à l'ouvrage de Villoteau (2), dont l'exactitude n'est pas suspecte.
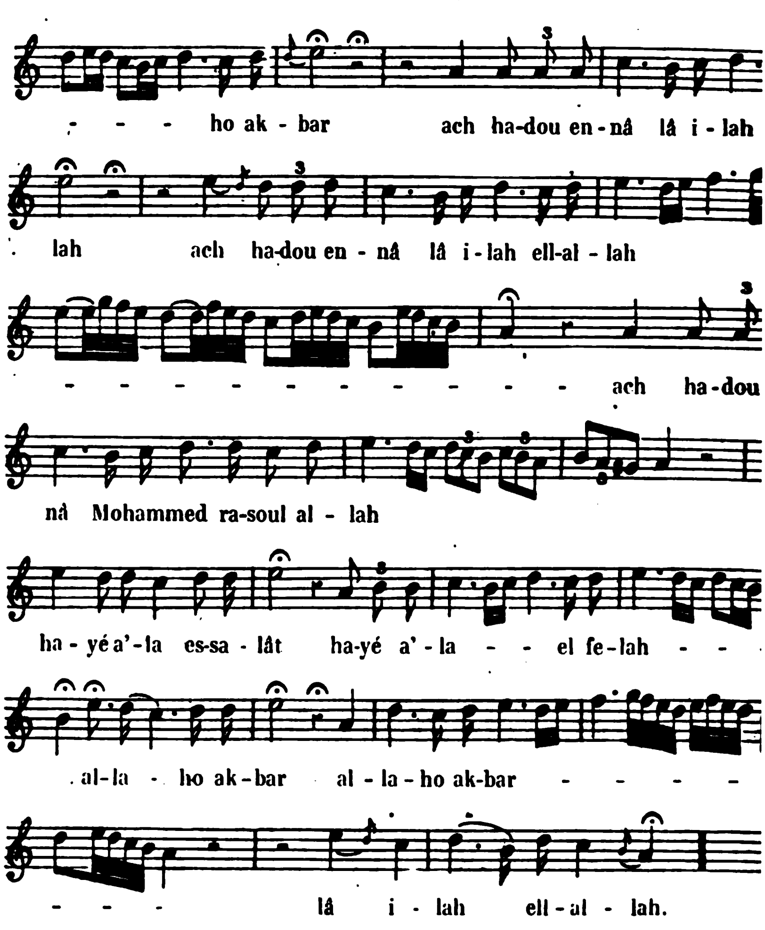
Chant de convocation à la prière (3).



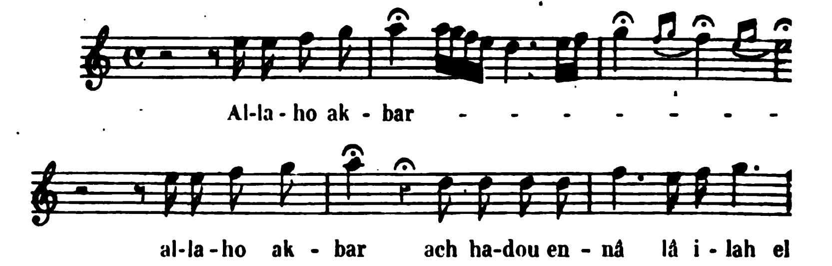
(1) Ce mot vient de اذان *ézân*, qui signifie *proclamation*.

(2) *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, chap. II, art. VI, p. 192 et suiv.

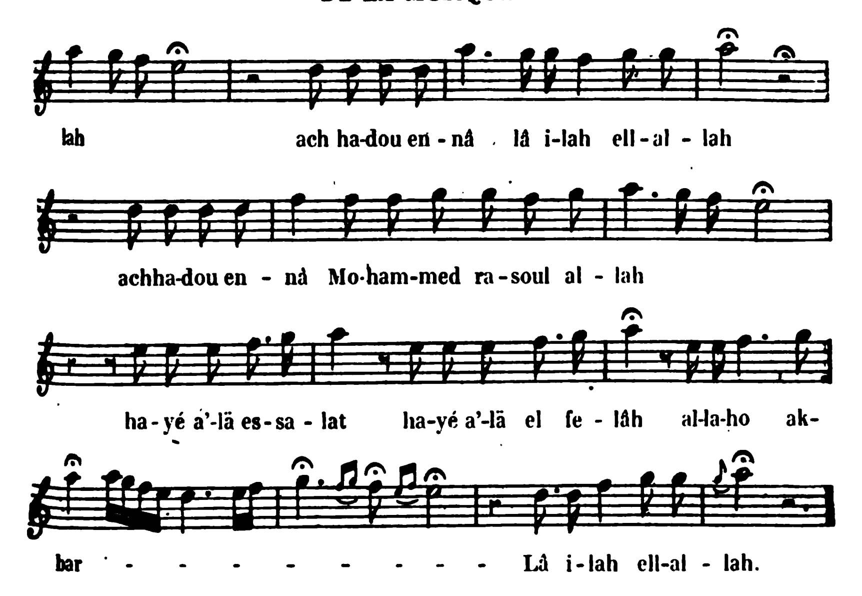
(3) Ed. W. Lane (ouvrage cité) a rapporté un chant de mouëzzin (t. II, p. 89-92) qui a évidemment la même origine que celui qu'on voit ici, mais sensiblement altéré, et plus monotone. Du reste, il fait la remarque que ce même chant est dit, *dans un style plus ou moins semblable* (in a style more or less similar), par les mouezzin des diverses mosquées.



Autre chant sur les mêmes paroles (1).

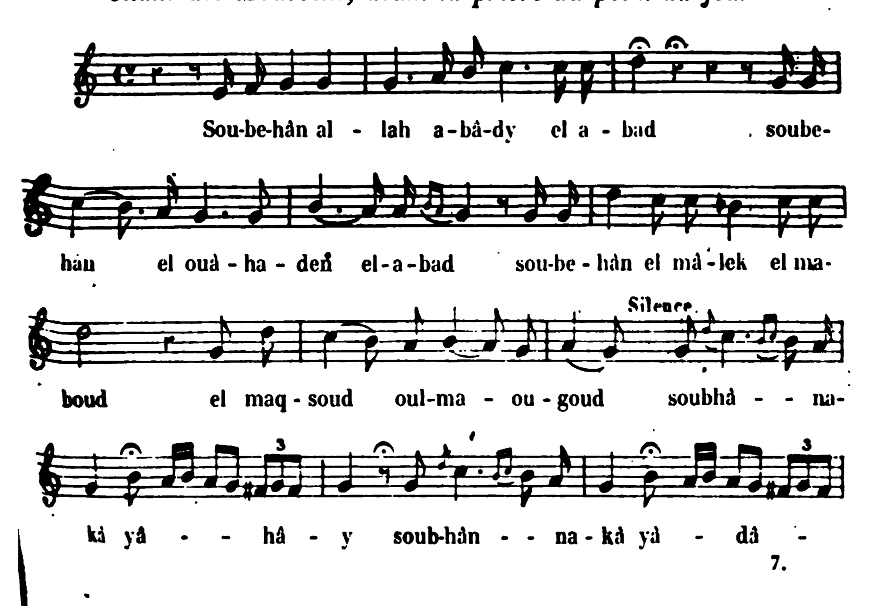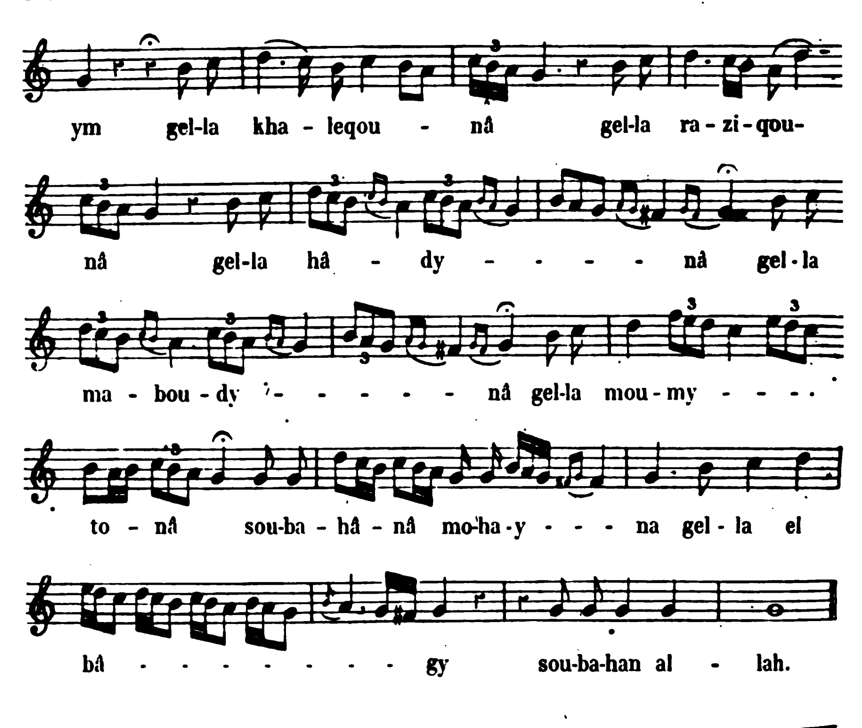


(1) Ce même chant, modifié et orné d'une manière différente, a été introduit par Lucien David, dans la 3[me] partie de son Ode-symphonie *le Désert.*



Les *mouëzzin* ont des chants différents pour les cinq prières canoniques appelées *namâz :* il serait fastidieux de les reproduire tous ici; je crois devoir n'en donner pour exemple que le chant qui précède la prière du point du jour.

Chant des Mouëzzin, avant la prière du point du jour.
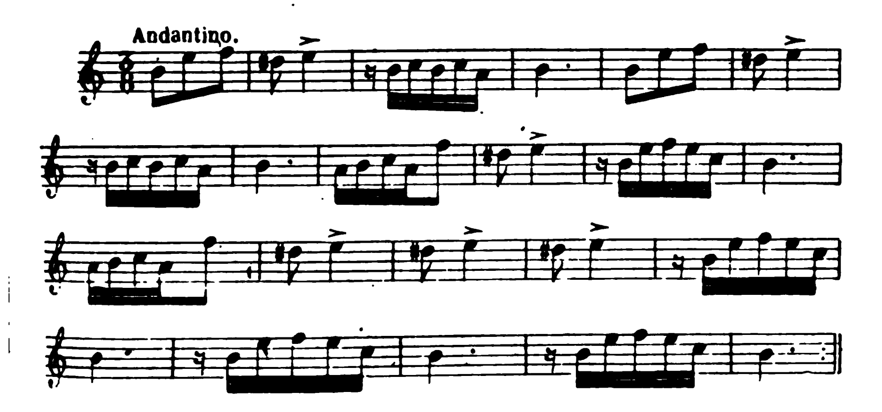




CHAPITRE HUITIÈME.

DE LA DANSE CHEZ LES ARABES, ET DES DANSEUSES PUBLIQUES.

La danse n'est pas cultivée chez les Arabes par les personnes des classes aisées, comme elle l'est en Europe : elle est abandonnée au peuple, aux esclaves et aux danseuses de profession. Dans les harems, le chant et la danse font quelquefois trêve à l'ennui des femmes qui y sont renfermées, mais les chanteuses et danseuses sont des *a'ouâlem* qu'on y introduit pour les divertir. Ces *a'ouâlem* se distinguent en deux classes : celles de la première ne se font entendre que dans l'intérieur des maisons riches. Les paroles de leurs chants sont décentes : elles chantent en s'accompagnant du *tar* (tambour de basque), ou du *darâboukkeh* (tambour du même genre, mais plus grand), ou, enfin, de la petite mandoline appelée *tanbour boulghâry*. Parmi ces *a'ouâlem*, il en est qui dansent pendant le chant de leurs compagnes

leurs pieds ne quittent pas le sol, et leur danse ne se compose que de poses et de mouvements gracieux du corps. Le caractère de cette danse est mélancolique, comme on peut le voir par cet air, connu dans toute l'Asie occidentale :
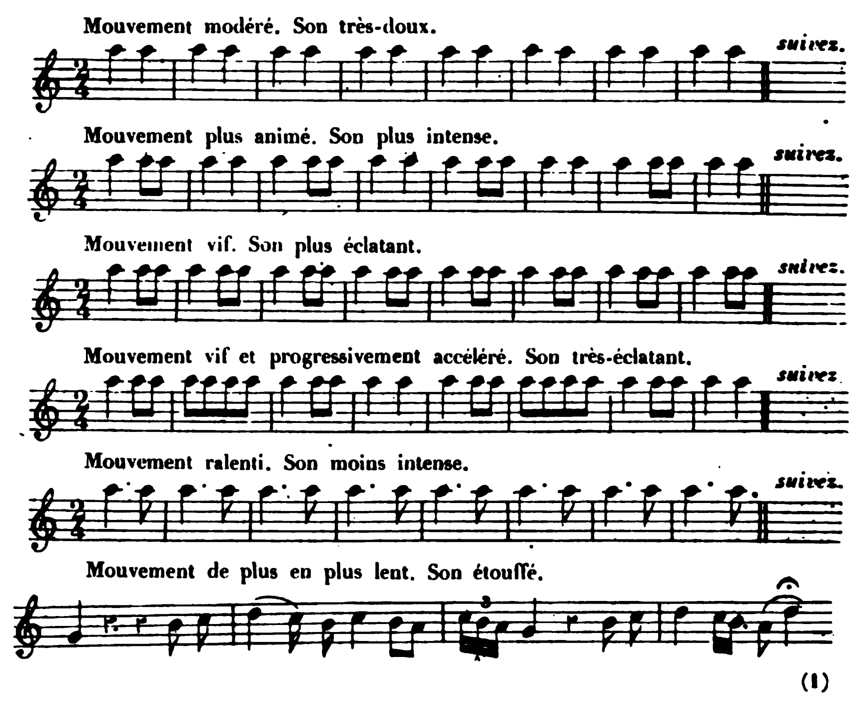


On recommence cet air douze ou quinze fois, jusqu'à ce que la fatigue oblige la danseuse de s'arrêter.

L'autre classe d'*a'ouâlem* est celle des danseuses publiques, femmes perdues et sans pudeur, qui ne se trouvent que dans les villes; on leur donne le nom particulier de *ghaouâzy*. Plusieurs voyageurs les ont confondues avec les *almées*, qui ne dansent pas et sont simplement chanteuses. Les *ghaouâzy* sont vêtues d'un pantalon d'étoffe rayée et d'une robe longue, ouverte sur le devant, qui laisse le sein entièrement découvert. Elles sont accompagnées par un musicien qui joue du *rebâb* ou de l'instrument à cordes et à archet appelé *kemangeh à gouz*, et par une vieille femme qui marque le rhythme avec le grand tambour de basque nommé *darâboukkeh*. Ces musiciens sont désignés par le nom de *ghazaouâty*. Lorsque les *ghaouâzy* dansent dans les rues, elles quêtent parmi les nombreux spectateurs qui les entourent; mais leur recette la plus abondante provient des femmes des harems, avides de ce spectacle, et qui leur jettent des pièces de monnaie à travers les grilles de leurs fenêtres.

Rien de plus indécent que la danse des ghaouâzy : les pieds et le haut du corps n'y prennent presque aucune part; toute l'action est dans les hanches et dans la partie inférieure du corps jusqu'aux genoux, ainsi que dans les mouvements des bras. Unie au chant,

cette danse exprime, avec une audacieuse liberté, les préludes et les émotions progressives de l'acte sensuel, puis l'abattement qui succède à la crise amoureuse. Les deux mains armées de castagnettes métalliques aux sons argentins, ces femmes ajoutent, par les nuances des sons et par les rhythmes qu'elles impriment à ces espèces de petites cymbales, à l'illusion que fait naître leur pantomime. Tantôt elles les font résonner avec éclat, en les frappant sur les bords; tantôt elles en étouffent par degrés la sonorité, en ralentissant le mouvement. La succession des rhythmes des castagnettes est semblable à celle-ci :
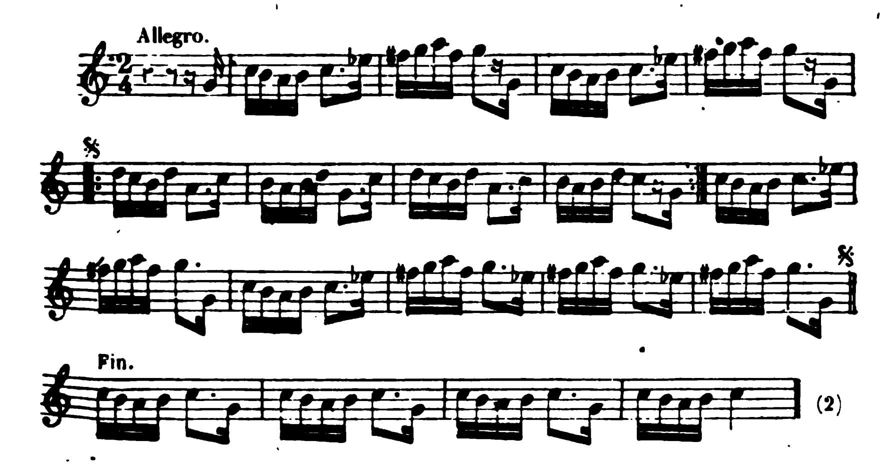


(1)

La danse du peuple arabe est rarement individuelle : presque toujours collective, elle se fait par les danseurs rangés en cercle. Le mouvement de ces danses est en général animé, et toujours mar-

(1) Villoteau, ouvrage cité, ch. II, art. V, p. 175-176.
Au mois de juin 1834, un décret de Méhémet-Ali a proscrit l'usage public de ces danses obscènes dans toute l'Égypte; mais elles n'ont pas disparu des grandes villes de l'Asie (Lane, ouvrage cité, t. II, ch. VI, p. 94, note).

qué par le rhythme du *tar* ou tambour de basque. L'air suivant d'une danse de cette espèce suffit pour en faire connaître le caractère (1) :



D'autres danses populaires commencent dans un mouvement lent s'accélérant par degrés, comme les danses religieuses dont il a été parlé dans le chapitre précédent.

Les moines musulmans appelés *derviches* et *fakirs* ont des danses particulières pour certaines cérémonies de leur culte fanatique : elles se composent de mouvements du corps qui, d'abord modérés, arrivent par degrés à un excès de violence auquel succède la prostration la plus absolue. Un des chants de danse de cette espèce, connu dans l'Orient sous le nom de la *Kaaba*, a cette forme, et se répète plusieurs centaines de fois (3) :
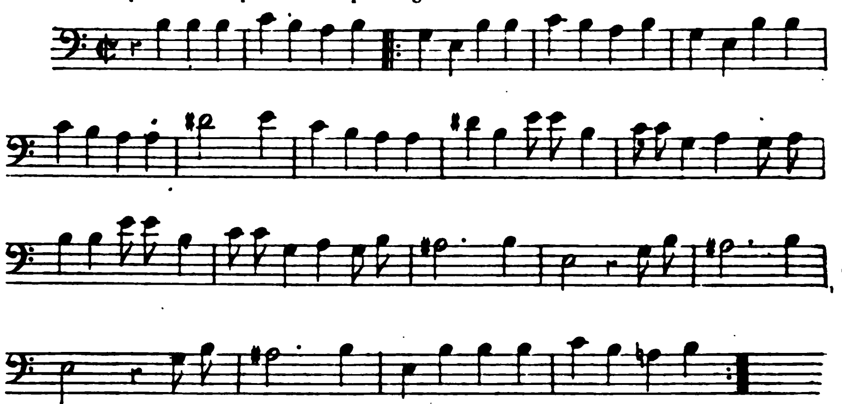
---

(1) Cet air m'a été envoyé d'Alexandrie par Lubbert (*voy*. ce nom dans la *Biographie universelle des musiciens*, t. V, p. 259).

(2) L'air est ici noté tel qu'il m'a été envoyé par feu Lubbert : je crois cependant que le temps fort n'est pas placé comme il devrait l'être, et que la vraie notation de cet air serait celle-ci :



(3) Beethoven a fait de ce chant un des morceaux des *Ruines d'Athènes*, pour l'ouverture du théâtre de Pesth, en 1812.

Temps modéré qui s'anime par degrés.
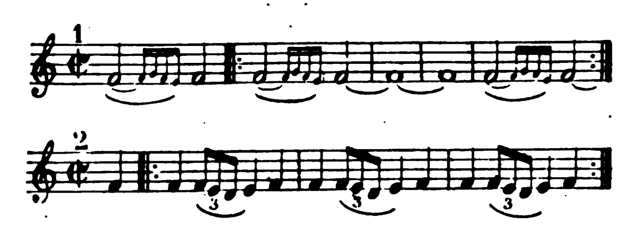


Bien que les joueurs d'instruments, dont la profession se borne à accompagner les danseuses publiques, soient peu estimés, il en est qui occupent une position plus abjecte, car on ne les rencontre qu'à la suite de bateleurs, de saltimbanques et d'escamoteurs : on les appelle *tarragah*. Leurs instruments sont la flûte appelée *nay*, le *rebâb* et le *darâboukkeh*. Cette dernière classe est celle des plus infimes ménétriers.

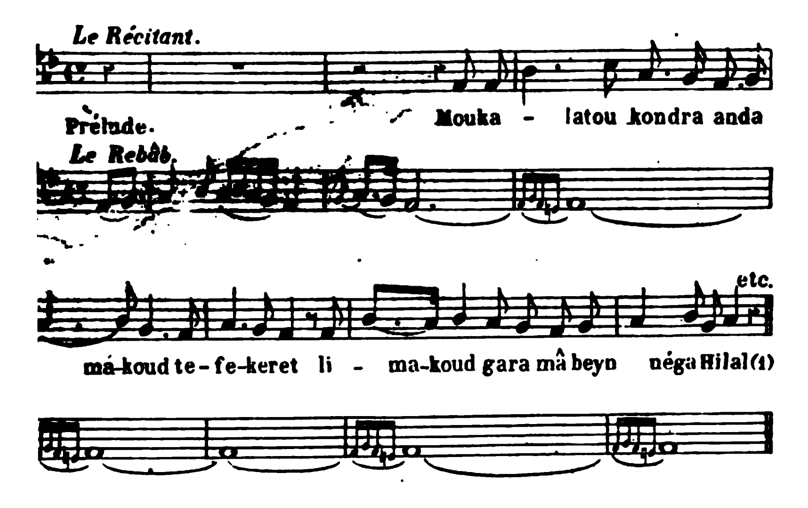
CHAPITRE NEUVIÈME.

DES IMPROVISATEURS ET DE LEUR CHANT.

Les Arabes ont le talent de l'improvisation poétique, et l'on trouve dans la plupart des villes de quelque importance, en Asie et en Égypte, des individus qui en font une profession. D'autres, en plus grand nombre, n'improvisent pas, mais déclament, dans une sorte de chant rhythmique, des histoires et des morceaux d'anciens poëtes estimés. On donne à ces improvisateurs ou narrateurs le nom de *chae'r* (poëte). Ils se servent d'un instrument appelé *rebâb*, pour maintenir le ton dans lequel ils chantent, soutenant avec l'archet le son grave du mode, qu'ils brodent de diverses manières, comme on le voit dans ces exemples :



n, soutenu pendant toute la durée du chant, forme une espèce
ale, dont l'effet a de l'analogie avec le bourdon de la corne-
a musette. Presque toujours, le commencement du chant est
d'un prélude court sur l'instrument.
écitants d'anciennes poésies historiques ou romanesques sont
mohaddety. Il en est qui se bornent à les lire en les chan-
ux-là sont accompagnés par un musicien, qui joue le rebâb.
s récitent de mémoire et accompagnent eux-mêmes leur
Ce chant tient à la fois et du son soutenu et de la déclama-
voici un exemple :



nprovisateurs et les *mohaddetyn*, ou narrateurs, exercent ha-
nent leur profession dans les cafés, où ils trouvent toujours
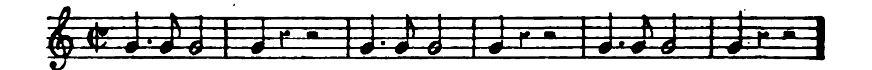
---

ioudra, réfléchissant sur ce qui s'était passé dans la tente de Hilal, commença son
ces termes. »
vrage cité, t. II, ch. VIII, p. 136.

un auditoire disposé à les entendre et à les récompenser. Quelques maîtres de ces cafés leur assurent même une somme déterminée, pour les attacher à leur établissement, comme un moyen d'attraction pour les habitués de la maison. L'improvisateur ou le narrateur s'assied sur un tabouret placé au-dessus du banc maçonné qui règne le long de la façade du café. Les fumeurs et consommateurs de café se rangent autour de lui et lui prêtent une attention soutenue. Les personnes riches et distinguées, qui ne fréquentent pas les cafés, font venir chez elles les *châe'r* et *mohaddetyn* pour l'amusement de leur famille, comme elles engagent les joueurs d'instruments et les danseuses, à l'occasion de certaines fêtes domestiques, telles que la naissance d'un enfant, un mariage, ou pour honorer la présence d'un hôte.

Les classes infimes de la population arabe sont avides du plaisir d'entendre les improvisateurs et narrateurs : lorsque l'un d'eux s'arrête dans une place ou dans un carrefour, et fait résonner son rebâb, il est aussitôt environné d'une foule compacte qui garde le plus profond silence.

On connaît dans l'Orient une autre classe de narrateurs musiciens à laquelle on donne le nom de *mousahher*, qui signifie *réveilleur*. Leurs fonctions ne durent que pendant le *ramuszan*, ou carême : elles consistent à annoncer le point du jour, et le moment où doit se faire le dernier repas de la nuit, appelé *sahour*, mot qui équivaut au *réveillon* des catholiques. Aussitôt après ce repas, il n'est plus permis aux musulmans de boire ni de manger avant le coucher du soleil. Le mousahher porte une petite timbale appelée *baz*, sur laquelle il frappe de temps en temps quatre coups, dans ce rhythme :



Chaque *mousahher* parcourt les rues de son quartier, mais il ne s'arrête qu'à la porte de ceux qu'il croit disposés à le bien récompenser. Là, il récite quelques prières, puis il chante des poëmes et des contes en vers, terminant par des souhaits de bonheur pour le maître de la maison, et frappant, à de certains intervalles, quatre coups sur sa petite timbale, toujours dans le rhythme qu'on vient de voir. Le mousahher a le privilége de s'introduire dans les maisons, et même de pénétrer jusqu'à la porte des harems, où il récite des

poésies galantes, commençant toujours par cette formule adressée aux femmes : *Fermez vos paupières, ô yeux de gazelle.* Souvent aussi, il chante l'histoire scandaleuse du jour, ou, comme disent les Arabes, *ce qui arrive entre le chat et la souris* (1). Le mousahher improvise le chant de ses contes et de ses anecdotes. Au lever de l'aurore, le silence règne partout, et le mousahher rentre dans sa demeure.

CHAPITRE DIXIÈME.

INSTRUMENTS DES ARABES.

Chez les peuples de l'antiquité, on remarque trois espèces d'instruments de musique, à savoir, les instruments à cordes pincées ou frappées, les instruments à vent, et les instruments de percussion. Les Arabes ont de plus les instruments à archet, qu'ils paraissent avoir empruntés aux Persans, et qui sont originaires de l'Inde. Nous parlerons d'abord des instruments à cordes pincées, dont il y a plusieurs variétés.

§ I. INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES ET A MANCHE.

L'e'oud.

Le plus estimé de ces instruments, au temps des califes abbassides, était l'*e'oud*, qui, transporté en Europe, à l'époque de la domination des Arabes en Espagne, est devenu plus tard le *luth* de la musique européenne. Les anciens théoriciens de la musique arabe attribuent l'invention de cet instrument à Pythagore ; mais leur erreur est manifeste, car les Grecs n'ont jamais fait usage d'instruments à manche sur lesquels les intonations se forment par la pression des doigts sur les cordes. Ils ne les ont pas connus avant les conquêtes d'Alexandre en Orient ; enfin, leurs écrivains de temps postérieurs n'en parlent pas : Athénée lui-même, qui a fourni tant de renseignements sur les instruments connus de son temps (190-228 de J.-C.), n'en mentionne aucun de cette espèce.

---

(1) ما جرى بين القط والفار *mâ gârâ beyn el qott ou el fâr.*

Le Fârâbi est le plus ancien auteur arabe qui ait donné une
cription complète de l'*e'oud* à quatre et cinq cordes (1). On y
que les *e'oud* les plus anciens n'étaient montés que de quatre co
et que le manche n'eut originairement que quatre touches ou
sur lesquelles se posaient les quatre doigts index, moyen, annu
et petit. On y voit aussi que le nombre des sons produits était de s
non compris les quatre sons des cordes à vide. Le système d'ac
de l'instrument et celui de cette division du manche donnaient
résultat une échelle diatonique. Le Fârâbi fait ensuite connaître (
autre système de division du manche de l'*e'oud*, en sept cases, d'a
la méthode des Persans, laquelle produisait vingt-huit intona
d'intervalles plus petits, appelés par le Fârâbi *intervalles mélodi*
et parmi lesquels se trouvaient employés les quarts de tons ou d
chromatique et enharmonique. Enfin, on doit au Fârâbi la con
sance du luth ou *e'oud* auquel on avait ajouté une cinquième c
à l'aigu, la corde la plus grave restant invariablement l
. Originairement, le manche de l'instrument étai
visé en quatre cases, donnant vingt sons diatoniques; mais, pa
intercalations semblables à celles de l'*e'oud* à quatre cordes, le no
des cases fut ensuite porté à sept, suivant le système de tonalité
sane (3).

L'*e'oud*, tel qu'il existe aujourd'hui, est un grand instrument,
on voit la figure (page 109).

Sa plus grande longueur, depuis l'extrémité du cheviller A
qu'à celle de la table de résonnance, est de 726 millimètres; ma
partir du sillet B jusqu'à la même extrémité de la table, la long
n'est que de 677 millimètres. Le dos, très-convexe, ainsi qu'on le
se nomme *dahar* en arabe : il est formé de vingt et une côtes de

(1) Fol. 53-62 de son traité de musique théorique et pratique, manuscrit de la Bibl
que de Leyde, n° 1063. On est redevable à M. Kosegarten de la publication d'une
partie du texte de cet auteur, avec une traduction latine, dans l'ouvrage intitulé : *Alii*
hanensis liber cantilenarum magnus, etc.; t. I. — La description de l'*e'oud* se trouve pa
89. M. Kosegarten traduit le nom اَلْعَوْدُ, *el e'oud*, par *cithara arabica*; expressi
a l'inconvénient de donner une idée fausse du genre de l'instrument et de sa forme.

(2) Fol. 57, ex Lugdun. manuscriptis.

(3) Fârâbi, in codice Lugdun., p. 59-62.

d'érable, séparées par vingt filets de bois de Sainte-Lucie. La table est formée d'une seule planche mince de sapin, unie et polie. Le

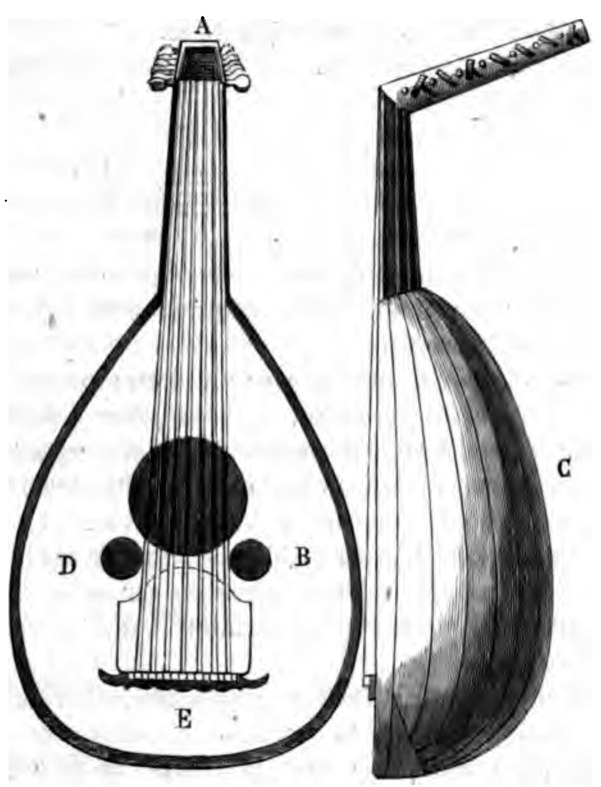
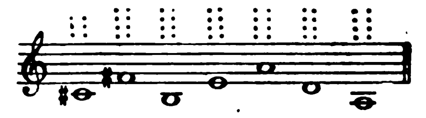


Fig. 1.

manche est plat du côté des cordes, et arrondi du côté opposé. Le cheviller, qui se renverse en arrière et forme avec le manche un angle d'environ 50 degrés, est percé de quatorze trous pour autant de chevilles, dont chacune est percée d'un trou, pour y passer la corde. Le cordier, ou tire-corde C, est un morceau de bois de noyer collé sur la table, et percé de sept paires de trous pour y attacher les cordes. Ces cordes sont faites de boyau, et peu différentes de grosseur. La capacité du corps sonore est très-considérable, car la profondeur, depuis la table jusqu'à la partie la plus élevée du dos, est de 162 millimètres. Le sillet, sur lequel posent les cordes en faisant un angle, et qui est intermédiaire entre le cheviller et le manche, est en ivoire. Il est entaillé de sept paires de petites hoches destinées à

maintenir les quatorze cordes, qui sont accouplées, et à les empêcher de s'écarter de leurs directions respectives. La longueur du manche est de 224 millimètres; sa largeur, près du sillet, est de 49 millimètres, et près de la table, de 67 millimètres.

Les cordes sont à l'unisson deux par deux; leur accord est disposé de la manière suivante :
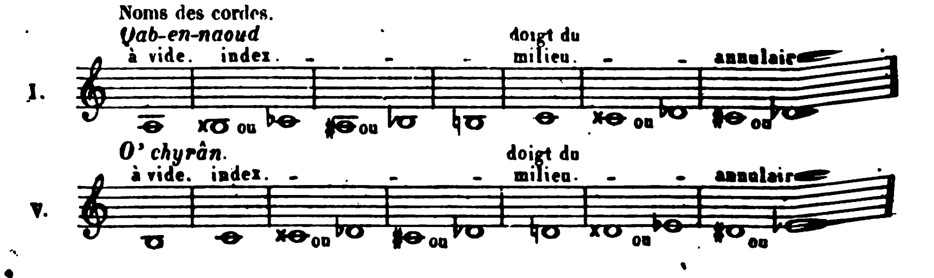


Ainsi qu'on le voit, les cordes de la note la plus grave se trouvent à la droite du manche et de la table, contrairement à ce qui se pratique dans nos instruments.
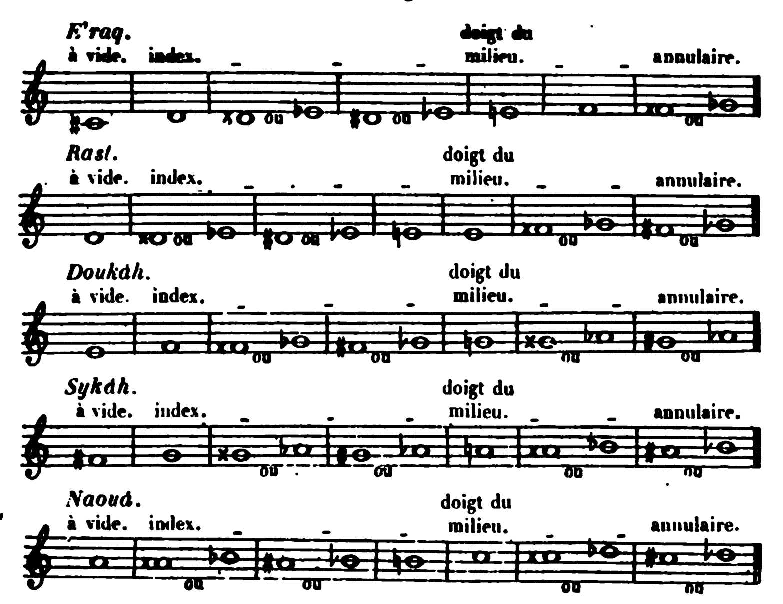
Les cordes de l'*e'oud* se pincent avec un plectre formé d'une lame mince d'écaille, appelée *zackhmeh*, ou d'une plume d'aigle taillée et arrondie par le bout, à laquelle on donne le nom de *rychet en 'neser*.

On a vu précédemment qu'au temps du Fârâbi (300-339 de l'hégire, 912-950 de l'ère chrétienne), l'*e'oud* avait sur le manche des touches ou cases pour y poser les doigts et former les intonations; il n'en est plus ainsi aujourd'hui; le manche est entièrement libre, et l'exécutant doit être guidé par le sentiment des intonations pour les former avec les doigts.

La tablature suivante de l'*e'oud* est rangée suivant l'ordre et l'accord des cordes, ainsi que de leur placement sur le manche. Les chiffres romains, mis en tête de chaque portée, indiquent l'ordre de ces cordes. Il est nécessaire de remarquer que ces cordes se comptent en partant de la droite du manche et allant vers la gauche. Le démanché ne se pratique guère sur cet instrument, parce que le manche est court, et que les grandes dimensions du corps sonore le rendent incommode.

TABLATURE DE L'E'OUD.





ıelques joueurs d'*e'oud*, particulièrement en Asie, se servent du doigt, qui atteint à la quarte juste de chaque corde à vide; en que les notes supérieures des sept cordes sont celles-ci :

Première. Cinquième. Septième. Deuxième. Quatrième. Sixième. Troisième.

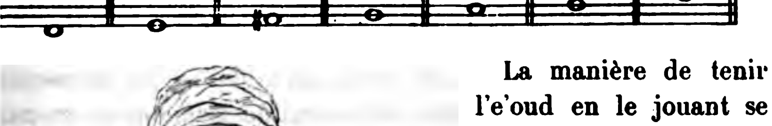



Fig. 2.

La manière de tenir l'e'oud en le jouant se voit dans la figure ci-contre.

Les tanbours.

Les instruments à cordes pincées et à longs manches, représentés sur les monuments antiques de l'Égypte et de l'Assyrie étaient, sans aucun doute, de l'espèce des tanbours arabes, c'est-

à-dire des instruments dont le corps de résonnance, plus ou moin bombé, est surmonté d'un long manche, sur lequel sont tendue deux ou trois cordes métalliques, ou même davantage, lesquelles s pincent avec un plectre. L'origine de cette classe d'instruments es vraisemblablement arienne, ainsi qu'on le verra dans la suite de cett histoire.

Les plus anciens auteurs arabes de traités de musique parlent de tanbours comme étant d'un usage général en Orient. Le Fârâb n'écrit pas son nom طنبور, *tanbour*, mais لطونبور, *tounbour* (1). Ibı Khaldoun écrit طنبور, que M. J. Grey Dockson traduit singulièremen par *drum*, *tambour* (2). Villoteau reproche avec raison aux lexi-cographes et à la plupart des voyageurs d'avoir confondu, faut d'examen, le tanbour avec le luth, la guitare, et même avec l cithare et la lyre (3). Or le luth et la guitare sont montés de corde de boyau, tandis que le tanbour n'a que des cordes métalliques : à l'égard de la cithare et de la lyre, qui n'avaient pas de manche e dont les cordes se pinçaient à vide, l'assimilation est encore plu ridicule.

Le Fârâbi distingue deux sortes de tanbours qui existaient de so temps : il donne au premier de ces instruments le nom de *tanbour d khoraçan* (4), lequel était particulièrement en usage dans les région orientales et septentrionales de la Perse; l'autre, appelé *tanbour d Bagdad*, était plus répandu dans l'Irak, c'est-à-dire, dans les pro-vinces de l'ouest et du midi. Il y avait, dit le Fârâbi, plusieurs variété de ces instruments, lesquelles différaient de forme et de grandeur. Leurs cordes étaient, en général, doublées à l'unisson. « A l'égard « du tanbour *bagdadique*, ainsi nommé, ajoute le Fârâbi, de la ville « où nous écrivons ce livre, il est le plus usité (en Arabie), et

(1) In cod. Lugdun., fol. 62. — M. Kosegarten traduit ce non par *pandura* (ouvrage cité, t. I, p. 89); mais la *pandore* n'a pas la forme du *tanbour*.

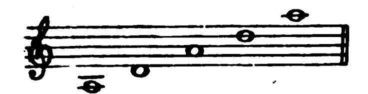
(2) *Asiatic Journal and Monthly Register*, vol. XX, p. 643. Ce savant interprète de l'ou-vrage de Khaldoun paraît avoir ignoré que les noms des divers tambours arabes sont دف, *deff*, nom générique, طار, *tar*, tambour de basque, رق, *req*, tambour de même espèce et plus petit, enfin le grand tambour بندير, *bandyr*.

(3) *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, 1re partie, ch. II, p. 248, du tome 13 de la *Description de l'Égypte*, édit. in-8°.

(4) Province de la Perse.

« pour cette raison, nous en parlerons d'abord; puis nous exposerons « ce qui concerne le *tanbour de Khoraçan* (1). »

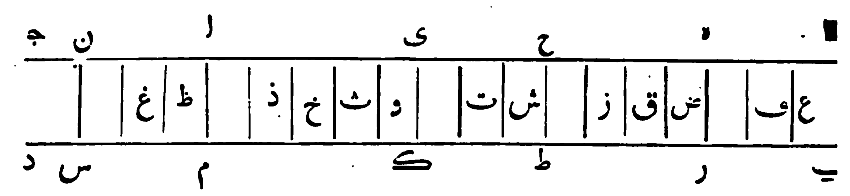
D'après la description qu'en donne cet écrivain, le tanbour de Bagdad n'avait que deux cordes, et le manche était divisé par sept ou huit cases, ou par un plus grand nombre. La description du tanbour de Khoraçan est plus intéressante, parce qu'elle explique les causes de la formation définitive du système tonal des Arabes, ainsi que des variations multipliées des intervalles déterminés par les cases des instruments de ce genre. Suivant les lieux, répète le Fârâbi, ce tanbour était divers de forme et de proportions. Les cordes tendues par les chevilles passaient, deux à deux, sur un chevalet, pour aller s'attacher au cordier. Un certain intervalle séparait les cordes d'un son de celles d'un autre. Les touches ou cases de cette espèce de tanbour étaient nombreuses, dit le Fârâbi; fait très-remarquable pour le temps où il écrivait (commencement du dixième siècle de l'ère chrétienne). Les intervalles étaient moyens depuis le sillet jusque vers le milieu du manche; mais ils devenaient de plus en plus petits en approchant de l'extrémité de ce manche. La position de ces cases n'était pas partout uniforme : dans certains lieux, les cases produisaient une série de sons qui changeait ailleurs. Les uns avaient des cases fixes; d'autres les rendaient variables; pour les uns, les mutations étaient fréquentes; pour d'autres, elles étaient plus rares. Pourtant, dans le nombre des cases, il y en avait *cinq* qui ne variaient pas; quelquefois il y en avait davantage. Ceci, on l'a vu, est conforme à la théorie tonale des Arabes, où les sons du système représenté par les notes suivantes sont immuables :



Le Fârâbi nous apprend aussi que les cases du tanbour de Khoraçan étaient au nombre de dix-huit, et que, de ce nombre, treize étaient mobiles. La démonstration des cases stables et des cases mobiles, dans l'accord du tanbour de Khoraçan, que donne cet auteur, ne correspond pas exactement aux signes ou chiffres par lesquels les

(1) Cfr. le texte arabe et la traduction latine, par M. Kosegarten, dans l'ouvrage intitulé *Alii Hispahanensis*, etc., t. I, p. 89-95.

théoriciens venus trois ou quatre siècles après lui ont noté les quarante sons du système arabe : toutefois, elle donne lieu à des rapprochements qui ont de l'intérêt. Voici sa figure :



Les deux grandes lignes parallèles sont deux des cordes du tambour. La première à vide, représentée par la lettre *élif* ا de l'alphabet arabe, et qui est aussi le chiffre 1, est le signe du son *la* . La deuxième corde à vide est représentée par la lettre *ba* ب qui est aussi le chiffre 2, et qui est le signe du son . Le *hé* ه de la première corde est le chiffre 5, lequel est le signe du son et le *vav* و de la deuxième corde, qui est le chiffre 6 de la numération arabe, est le signe du son . Le *ha* ح de la première corde, sixième lettre de l'alphabet arabe et chiffre 8, est le signe du son , et le *tha* ط, chiffre 9, désigne le son .

Tout cela est conforme à la notation des théoriciens arabes postérieurs au Fârâbi; mais le reste du tableau appartient à un autre système de signes, pour les cases fixes comme pour les cases mobiles : ainsi, l'on y voit le *aïn* ع, qui vaut 70, le *fa* ف, qui vaut 80, et le *ghaïn* غ, qui vaut 1,000, bien qu'il n'y ait que quarante sons dans l'échelle générale de la musique arabe.

Le texte du Fârâbi, d'où est tiré ce qu'on vient de lire, est de la plus haute importance, et fournit de bien précieux renseignements, qui justifient ce qui a été dit dans notre Introduction concernant les rapports intimes du système ancien de la musique de l'Inde et de celui de

la Perse; car on verra dans nos sixième et septième livres que la variété des mutations de notes des instruments et des sons dans les échelles tonales des deux peuples est soumise à un principe identique. D'autre part, comme nous venons de le dire, nous trouvons, dans la description du tanbour de Khoraçan, l'explication de la formation du système tonal de la musique des Arabes, ainsi que des nombreuses anomalies qui se font remarquer dans la nature des intervalles musicaux déterminés par les positions des cases sur les manches des diverses sortes de tanbours maintenant en usage dans l'Orient, et qui vont être décrits.

La plus grande espèce de tanbour est celle qui est connue en Asie et en Égypte sous le nom de *tanbour kébyr-tourky*, c'est-à-dire, *grande mandoline turque*. Cette désignation n'est pas exacte, car le grand tanbour dont il s'agit, et qui était d'un usage général à Constantinople au commencement du dix-huitième siècle et jusqu'au dix-neuvième, n'est autre que le tanbour persan. Ses cases étaient au nombre de trente-quatre, qui, avec le son à vide, donnaient trente-cinq notes à chaque corde. Tous les tons et demi-tons étaient divisés par quarts de tons (1). On trouvera la tablature de cet instrument dans le sixième livre de cette histoire. Il ne faut pas croire, d'après son nom, que les Turcs l'ont inventée; ils en ont reçu la connaissance et l'usage pendant leur longue domination dans la Perse. Elle était déjà connue alors chez les Arabes, ainsi qu'on le voit dans l'histoire de ce peuple, par Ibn Khaldoun. Cet écrivain la désigne très-exactement, en disant que sa forme était celle de la moitié d'une sphère (2). La longueur totale de l'instrument est de 1m 340. Le manche et le cheviller seuls ont 1m 015; le corps sonore ou la caisse a 325 millimètres. On voit la forme du *tanbour kébyr-tourky* page 116.

Comme dans tous les instruments du même genre, le manche et le cheviller ne forment qu'une seule tige verticale. Le cheviller n'est pas creux; il est plein, plat sur le devant et arrondi derrière. Les chevilles, en forme de petits maillets et au nombre de huit, sont placées moitié sur le devant ou dans le plan de la table de résonnance, et moitié sur le côté gauche; elles n'ont pas de trou pour y passer les cordes; celles-ci sont attachées sur la tête des chevilles, passent alternativement dans les creux qui y sont

(1) Toderini, *Letteratura turchesca*, t. I, p. 237, 251 et planche I.
(2) *Asiatic Journal and Monthly Register*, vol. XX, p. 644.

pratiqués à droite et à gauche, et forment une croix de Sain dré; puis on les tourne sur la queue des chevilles, et l'on achève de les y rouler en les accordant.

La partie bombée du corps de l'instrument est formée de neuf grandes côtes minces d'un bois roussâtre satiné, lesquelles partent de l'emboîture du manche, et se prolongent jusqu'à l'extrémité inférieure. La table, au lieu d'être formée d'une seule planche mince de sapin, comme celle de l'*e'oud*, est composée de quatre morceaux du même bois, réunis et collés dans leur longueur. Les côtés sont complétés par des planches minces d'acajou et de filets du même bois. Le diamètre de cette table est de 318 millimètres.

Sous les chevilles et au-dessus du sillet, est une sorte d'anneau fait de treize tours de corde métallique mince, sous lequel passent les cordes, pour les maintenir sur le sillet. Ce sillet est fait d'un morceau de bois d'acajou entaillé de quatre couples de petites hoches pour recevoir les cordes et les maintenir dans leur direction. Celles-ci s'attachent au cordier collé au-dessous de l'extrémité inférieure de l'instrument.

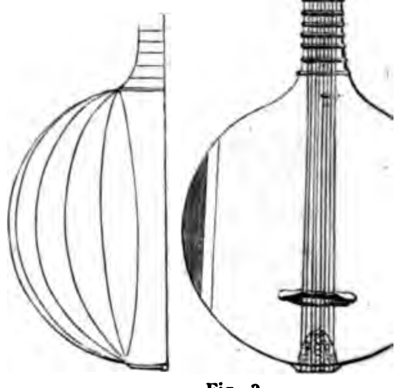


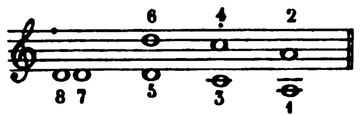
Fig. 3.

Dans l'espace compris entre le sillet et la table, le manche est divisé inégalement par trente-six cases formées de cinq tours d'une corde fine de boyau très-serrés les uns contre les autres, sur le manche. Une trente-septième case, collée sur la table, est faite d'un bout aminci de plume d'aigle. Ces trente-sept cases et le son des (à vide donnent trente-huit degrés, c'est-à-dire, deux octaves et u

suivant le système arabe de dix-sept intervalles par octave. Le tanbour kébyr-tourky fournit ainsi la démonstration pratique de la réalité de ce système; ce qui lui donne une grande importance historique.

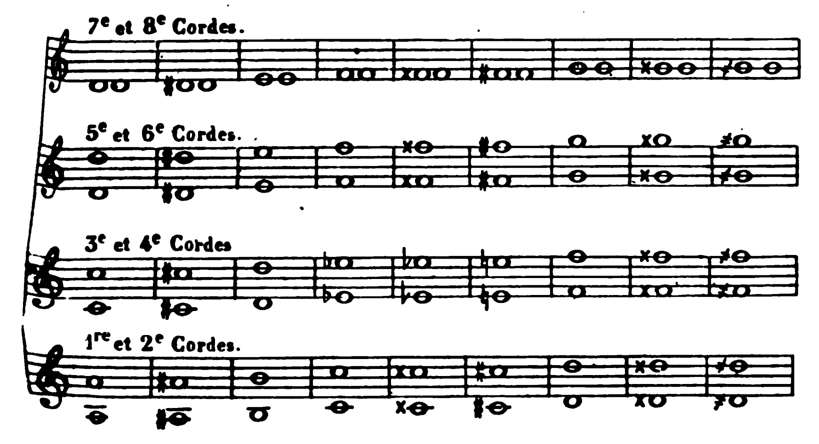
Les tanbours n'ont pas d'ouïe dans la table comme l'*e'oud;* on y supplée, pour le tanbour kébyr-tourky, par deux ou trois petits trous çà et là dans la table, et un ou deux à la partie inférieure du corps bombé, afin de mettre l'air extérieur en communication avec l'intérieur de la caisse sonore. Comme les cordes de l'*e'oud*, celles de tous les tanbours se pincent avec un plectre d'écaille ou de plume d'aigle.
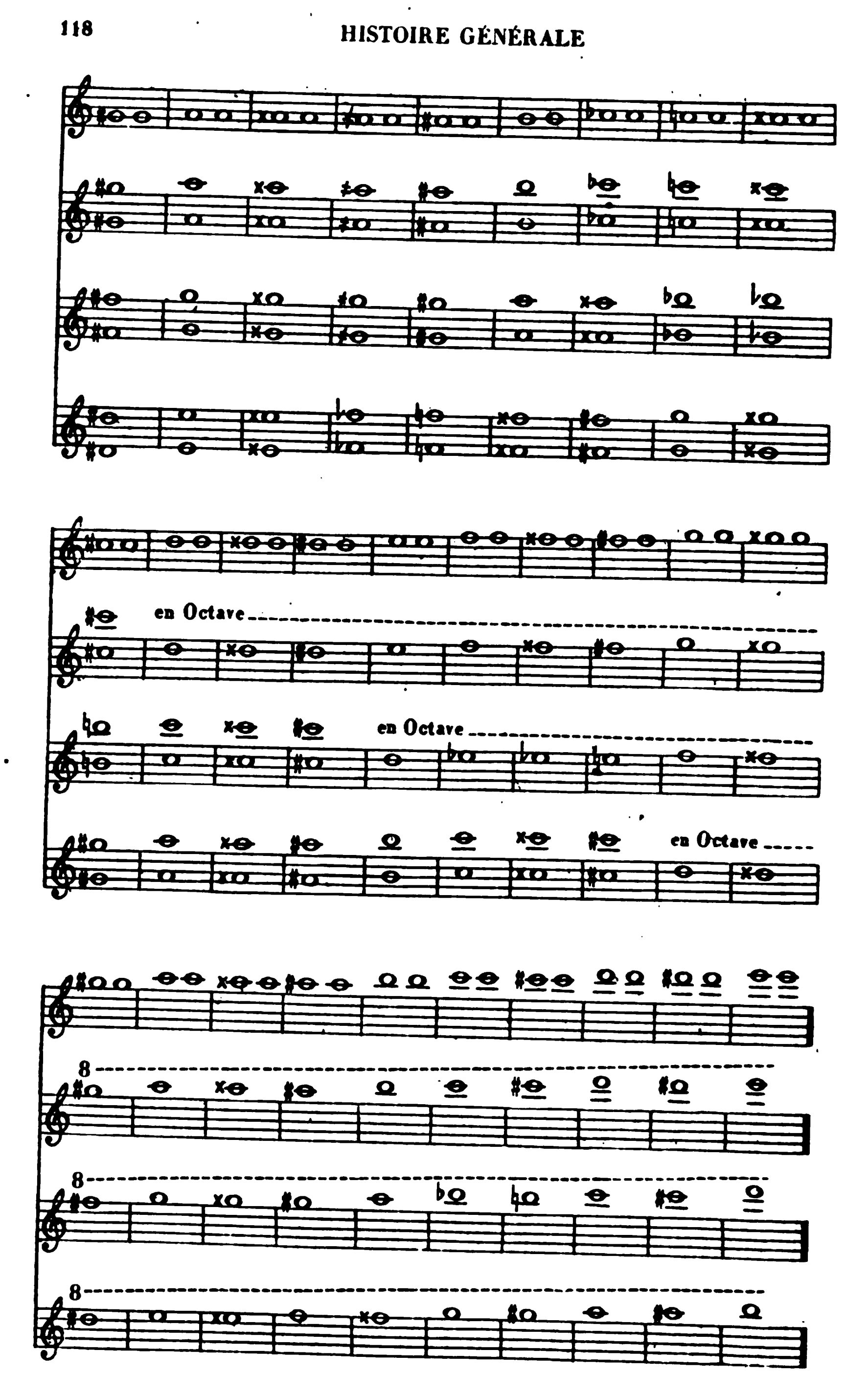
Les cordes du tanbour kébyr-tourky sont accordées de cette manière :



On voit que la note la plus grave se trouve, comme à l'*e'oud*, placée à la droite du manche. Les deux cordes de cette note sont accordées à l'octave et sonnent le *la;* la troisième et la quatrième sonnent l'*ut* à l'octave, la cinquième et la sixième, le *ré*, également à l'octave, et les deux dernières, le *ré* grave à l'unisson. Dans la première octave de chaque série des cordes doubles, deux tons sont divisés par quarts de tons; ce qui indique l'origine persane de l'instrument : tous les autres tons sont divisés par tiers. Ces intonations diverses sont déterminées par la position des cases. Pour représenter les quarts de ton, Villoteau se sert des signes de la note simple et de la même note modifiée par × ♯̸ ♯ : on emploie ici les mêmes signes.

TABLATURE DU TANBOUR-KÉBYR-TOURKY.



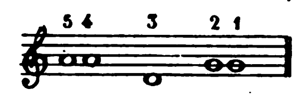

en Octave
en Octave
en Octave
8
8
8

Le *tanbour chargy* (oriental) a la forme d'une longue poire, un peu aplatie sur les côtés : sa hauteur, y compris le manche et le cheviller, est de 1^{m} 126. A l'exception de la table, tout l'instrument est peint en noir. On en voit la forme ci-contre :

Fig. 4.

La partie convexe du corps sonore, appelée *qaça'h*, est faite d'un morceau d'orme creusé dans toute sa longueur; ses parois ont environ 5 millimètres d'épaisseur; le dos est angulaire et non arrondi. Le manche et le cheviller ne forment qu'une tige verticale, plate sur le devant, arrondie en dessous. Cette tige est entée dans la partie supérieure du *qaça'h*. La table, faite de trois petites planches de sapin, unies et collées, n'a point d'ouïe; mais un trou rond, percé sur le côté du corps de l'instrument, sert à y introduire l'air, pour donner plus d'intensité à la résonnance. A 41 millimètres au-dessus du bord inférieur de l'instrument, est placé le chevalet, qui se prolonge sur toute la largeur de la table. Le cordier, semblable à celui du tanbour kébyr-tourky, mais plus petit, est fait d'un morceau de bois de cornouiller. Au lieu de trous, il y a trois petites entailles formant des espèces de dents auxquelles on attache les cordes. Le sillet est fait d'une petite lame de bois de citronnier enchâssée dans une rainure. A 5 millimètres au-dessus, est l'anneau qui sert à abaisser les cordes sur le sillet. Les chevilles, au nombre de cinq, sont placées sur le dessus et sur le côté du cheviller. Les cordes sont attachées sur leurs têtes, comme aux autres tanbours. Ces cordes sont métalliques, à savoir, trois en laiton, placées à gauche, et deux en acier, qui sont à la droite du manche.

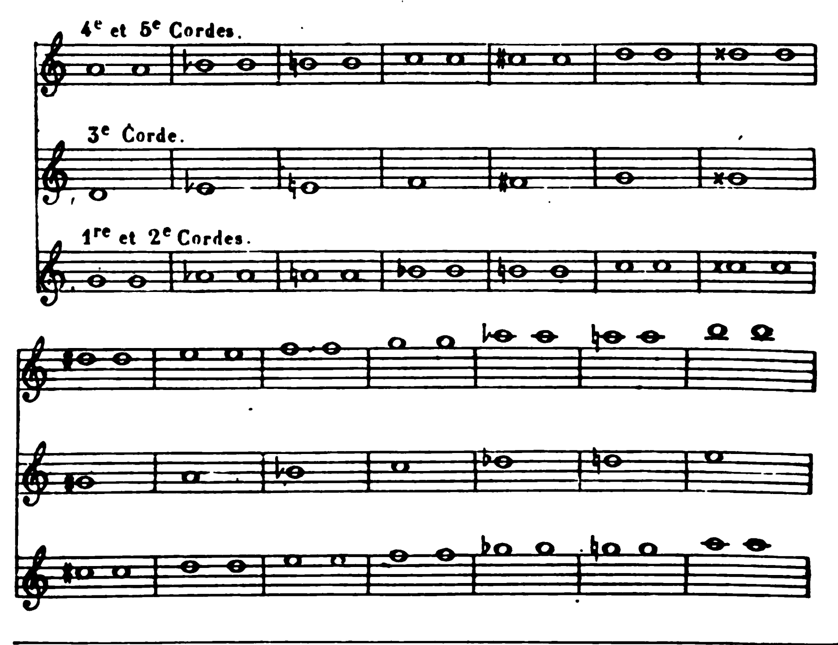
Accord du tanbour chargy.
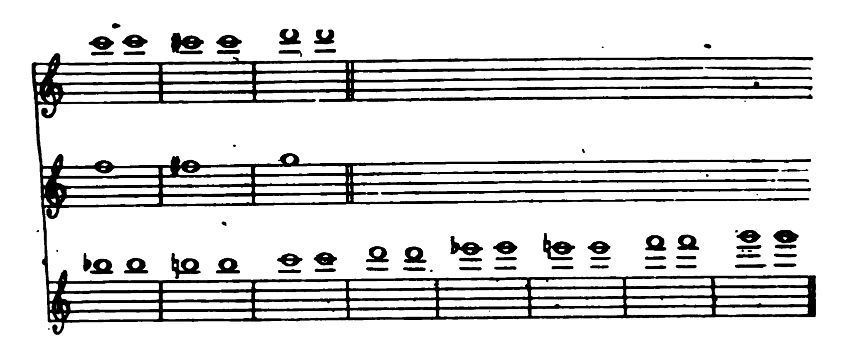


Les cases sont au nombre de vingt et une : seize de ces cases ou touches divisent inégalement le manche; elles sont faites de plusieurs tours de corde mince de boyau très-serrés; les cinq autres sont sur la table et se composent de petites lames minces de roseau.

La tablature du *tanbour chargy*, ainsi que celle des *tanbours boulghary*, et *baghlamah*, dont il sera parlé tout à l'heure, indiquent que ces instruments ne sont pas d'origine arabe; car, à l'exception d'un seul ton divisé par tiers, tous les autres intervalles sont chromatiques et diatoniques sur chaque corde, c'est-à-dire, des demi-tons et des tons. De là vient que, suivant la remarque de Villoteau (1), on ne voit ces instruments qu'entre les mains des Juifs, des Grecs, et des Arméniens, quoiqu'ils soient répandus en Arabie, dans l'Asie occidentale et en Égypte.

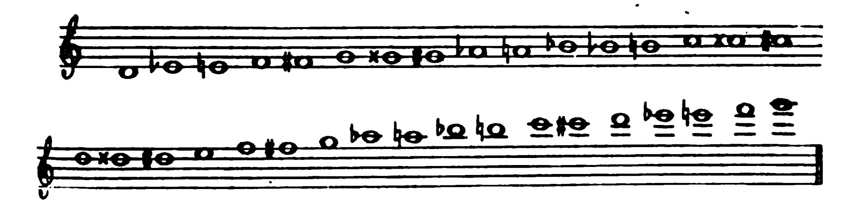
TABLATURE DU TANBOUR CHARGY.



(1) Ouvrage cité, 1re partie, ch. II, art. Ier, p. 248.



En réunissant les intonations des trois cordes simples et doubles de cet instrument en une seule échelle, on voit qu'elle est à la fois chromatique et enharmonique, comme elle est indiquée ici :



La forme de l'instrument, la longueur du manche et l'échelle de ses sons, dont la plus grande partie est chromatique, autorisent la conjecture que le *tanbour chargy* a pour origine les instruments de même forme représentés dans les monuments antiques de l'Égypte et de Ninive, et qu'il n'en est qu'une modification produite par le temps.

Le *tanbour boulghary* (mandoline bulgare) semble devoir être, d'après ce nom, originaire de la Valachie; cependant Villoteau dit qu'on y reconnaît le goût asiatique par le luxe de ses ornements (1). Cet écrivain ne donne qu'une longueur totale de 578 millimètres à cet instrument, et dit que c'est le plus petit des tanbours : le mien est plus grand, ayant 69 centimètres, depuis la tête du cheviller jusqu'à l'extrémité inférieure de la table. La forme du corps sonore est exactement celle du *tanbour chargy*, mais dans des proportions plus petites. Le *qaça'h* est aussi creusé dans un morceau de bois d'orme,

(1) Lbr. cit., p. 275.
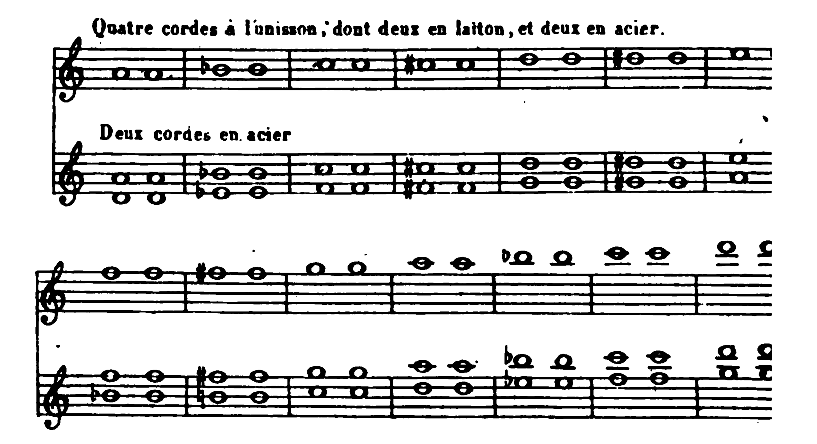
et la table est également formée de trois morceaux de sapin unis et collés. Le manche et le cheviller sont d'une seule pièce de bois d'érable, incrusté en nacre de perle; le cordier est fait du même bois, et le sillet, de bois d'acajou. Le chevalet est semblable à celui du tanbour chargy. Villoteau ne donne que quatre chevilles au tanbour boulghary; le mien en a six, et toutes les cordes sont doubles. Les deux premières de ces cordes sont en laiton, les quatre autres en acier. Les treize cases qui divisent le manche, et le son à vide, produisent quatorze intonations pour chaque corde. On voit ici la forme de cet instrument.

Accord du tanbour boulghary.



Fig. 5.

TABLATURE DE CET INSTRUMENT.



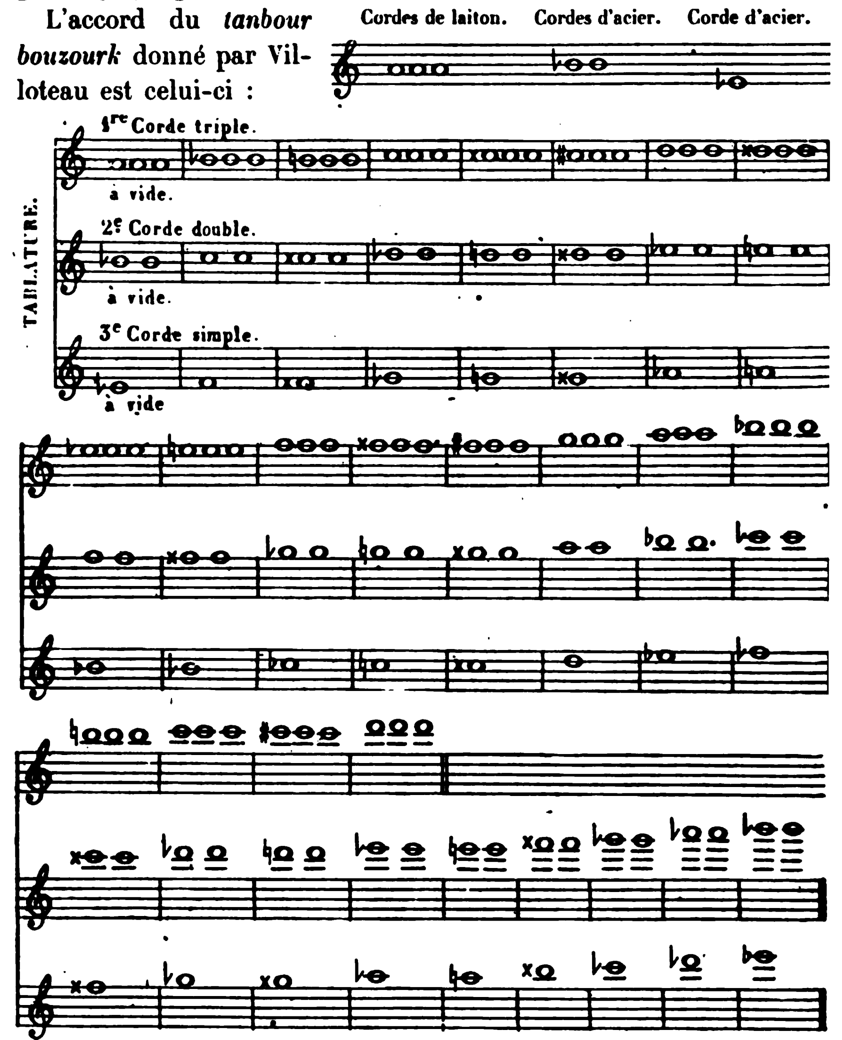
Le *tanbour bouzourk* est une grande mandoline originaire de la Perse ; car *bouzourk* est un mot persan (1). La description et la figure de cet instrument, publiées par Villoteau (2), ne ressemblent pas à celui qui m'a été envoyé d'Égypte avec ce nom écrit sur le dos : طنبور بوزورك *tanbour bouzourk.* On les voit ici tous deux, figures 6 et 7. Le tanbour bouzourk, dit Villoteau, a six chevilles, six cordes et vingt-cinq touches ; le mien a dix chevilles, dix cordes, vingt-deux cases sur le manche et douze sur la table. Suivant le même écrivain, l'instrument a 1^{m}049 de hauteur totale ; le mien a 1^{m}097 ; enfin, la partie convexe du corps sonore de l'instrument décrit par Villoteau est composée de côtes de

Fig. 6. Fig. 7.

(1) بزرك, *grand.*
(2) Ouvrage cité, 1re partie, chap. V, et planche AA, fig. 6.
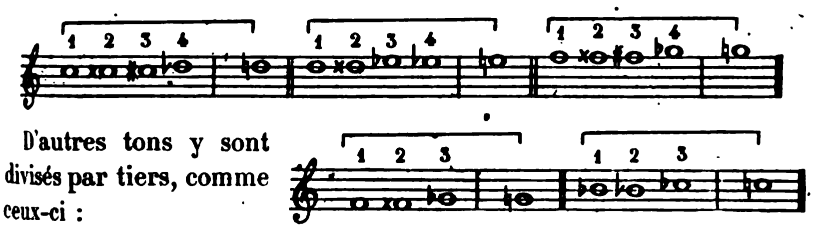
bois mince, comme le *tanbour kébyr-tourky*, tandis que dans mon *tan bour bouzourk*, le corps de résonnance, ayant la forme d'une moiti de longue poire aplatie sur les côtés, est creusé, comme le tanbou chargy, dans une grande pièce d'orme, et chargé d'ornements im primés avec un fer rouge, ainsi que d'un grand nombre de petit disques en nacre de perle. La table est faite d'un sapin très-fin, et s prolonge jusque sur le manche.

L'accord du *tanbour bouzourk* donné par Villoteau est celui-ci :



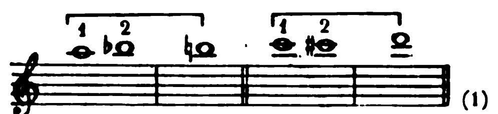
Nota. Ces cinq derniers sons de la deuxième corde double et de la troisième simple se font sur les cases de *qalam* ou roseau placées sur la table.

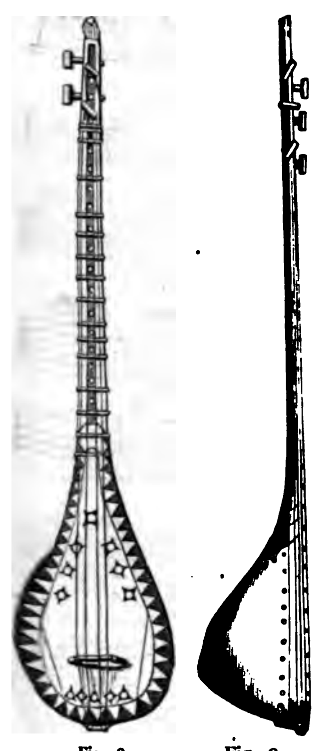
L'origine de l'instrument dont on vient de voir la tablature n'est pas douteuse. Lors même que son nom ne prouverait pas qu'il appartient à la Perse, son échelle tonale en fournirait la démonstration, car on y remarque trois tons divisés par quarts, comme on le voit ici :



D'autres tons y sont divisés par tiers, comme ceux-ci :

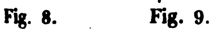
D'autres, enfin, sont divisés par demi-tons chromatiques, particulièrement dans les sons aigus, comme on le voit ici :


(1)



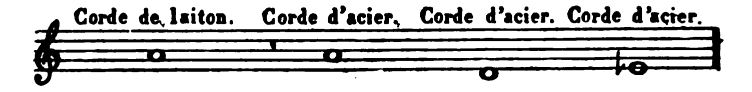
Ces faits jettent quelque lumière sur la manière dont a pu se former la tonalité de la musique arabe, en dix-sept intervalles dans l'octave. Placés entre les Persans, dont le système tonal était composé de quarts de ton, et les peuples de la Mésopotamie et de l'Égypte, dont l'échelle tonale était purement chromatique, les Arabes paraissent avoir pris des premiers les petits intervalles qui divisent le ton, en les modifiant, et des autres les deux demi-tons de leur gamme. Le *tanbour bouzourk* peut être considéré comme une combinaison éclectique des trois systèmes.

La dernière espèce de *tanbour* est appelée *baghlamah*, c'est-à-dire, *mandoline d'enfant*, à cause de ses petites dimensions. Semblable au tanbour bouzourk décrit par Villoteau, à l'égard de la forme, ce tanbour n'a guère que le tiers de sa grandeur. On en voit ici la figure.


Fig. 8. Fig. 9.
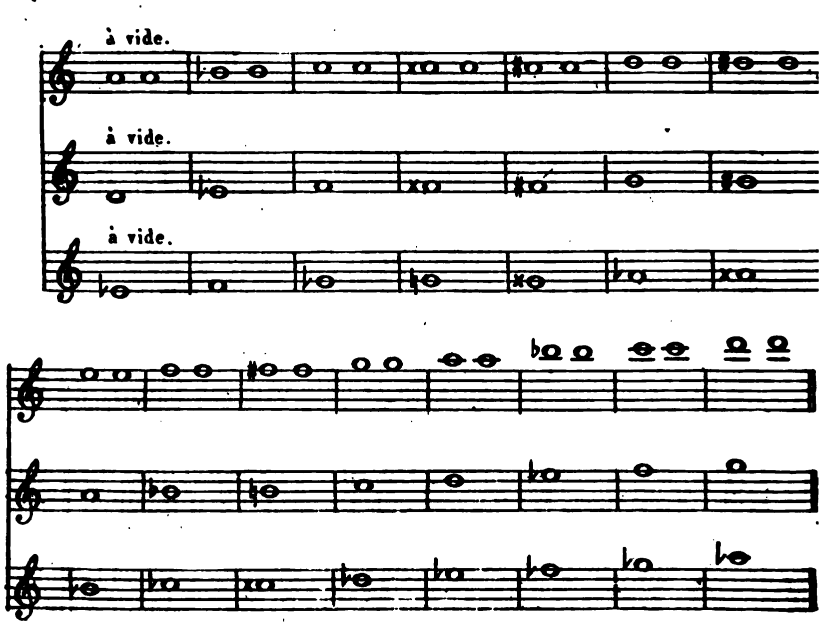
(1) Je n'ai pas l'accord de mon *tanbour-bouzourk* à dix cordes ; ce qui ne me permet pas d'en donner la tablature.

Le manche n'est divisé que par quatorze touches ou cases, parce qu'un seul ton de chaque corde est divisé par tiers, et que tous les autres intervalles sont des demi-tons ou des tons. L'instrument est monté de quatre cordes, dont une de laiton, et trois d'acier, lesquelles sont accordées de cette manière :



Chaque corde produit quinze intonations, y compris la corde vide.

TABLATURE DU TANBOUR BAGHLAMAH.



Villoteau dit de l'accord du tanbour baghlamah qu'il est en sens inverse de celui du tanbour bouzourk ; car, ajoute-t-il, dans celui-ci les sons sont coordonnés de manière qu'en les regardant comme étant les sons fondamentaux d'un mode, la tonique est au grave, la dominante et la sous-dominante à l'aigu, tandis que dans l'accord du tanbour baghlamah, au contraire, la tonique est à l'aigu, la dominante et la sous-dominante sont au grave. Il est difficile de saisir le sens de cette

observation de l'érudit musicien, puisque, dans le tanbour baghlamah, comme dans tous les tanbours de la musique arabe, la première corde, à partir de la gauche, est la plus haute ou l'une des plus hautes, et la dernière, à droite, est la plus basse, ou du moins l'une des plus graves. Cette manière d'accorder est en opposition avec celle de l'Europe, pour les instruments à cordes pincées, comme pour les instruments à archet, parce que les Orientaux ne connaissent pas l'harmonie, et qu'ils ne font résonner qu'une corde, ou plusieurs cordes à l'unisson, avec une plume d'aigle ou un morceau d'écaille, et jamais avec les doigts.

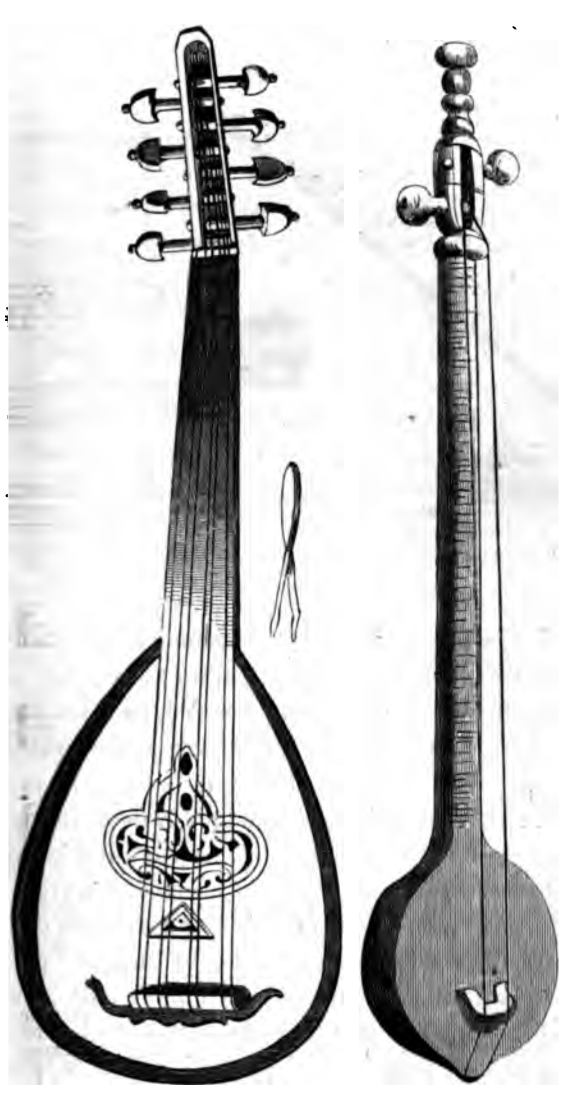


Fig. 10. Fig. 11.

Les Arabes de l'Algérie ont deux instruments à cordes pincées différents de ceux de l'Asie. Le premier est la *kuitra*, altération du mot *kitârah*. C'est une grande guitare à quatre cordes doubles, dont l'usage est général pour guider la voix dans le chant. On en voit la forme fig. 10.

L'autre instrument est le tanbour des Kabyles, monté de deux cordes posées sur un chevalet. Son nom est *ganibry*, et l'on en voit la forme fig. 11.

§ II. Instruments a cordes pincées, sans manche.

Qânon.

Le *qânon* est un instrument polycorde dont la caisse sono forme d'un trapèze, et dont la diagonale forme un angle trè avec le grand côté. On en voit ici la figure.

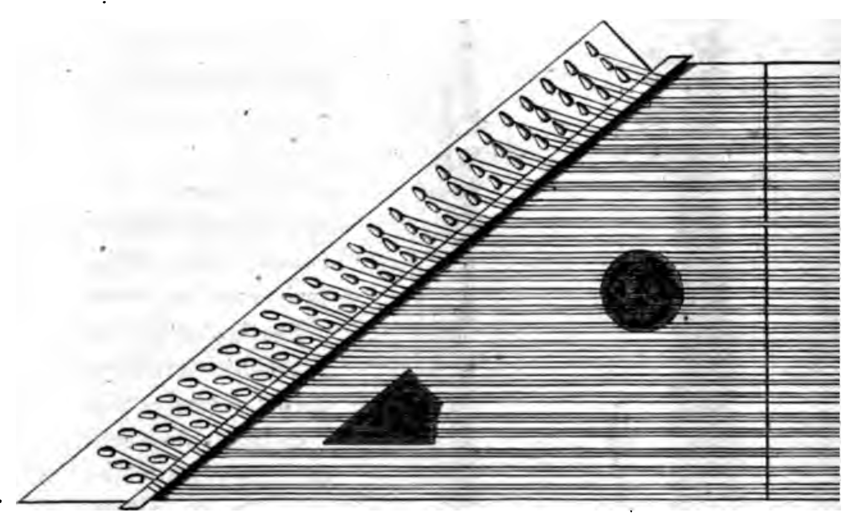


Fig. 12.

L'épaisseur de la caisse, y compris la table d'harmonie et le n'est que de 47 millimètres. Elle est composée d'un fond sol bois d'acajou blanc, ajusté par entailles avec les côtés, sur le la table est encastrée à fleur. Cette table, dont l'épaisseur est de millimètres, est faite en partie du même bois que le fond. I grande partie, en bois, s'étend depuis le sommet du trapèze j la distance d'environ 68 centimètres du chevalet. La continuat la table, jusqu'à la base du trapèze, est formée d'un châssis à voie sur lequel est collée une peau de *bayâd,* au niveau du rest table. La différence de ces deux parties de la table est indiqué la figure ci-dessus, par la ligne horizontale qui coupe la tabl dessous du châssis à claire-voie est une traverse fixée dans le côtés parallèles pour en assurer la solidité. La partie solide de l est percée de deux grandes ouïes, pour la propagation du son.

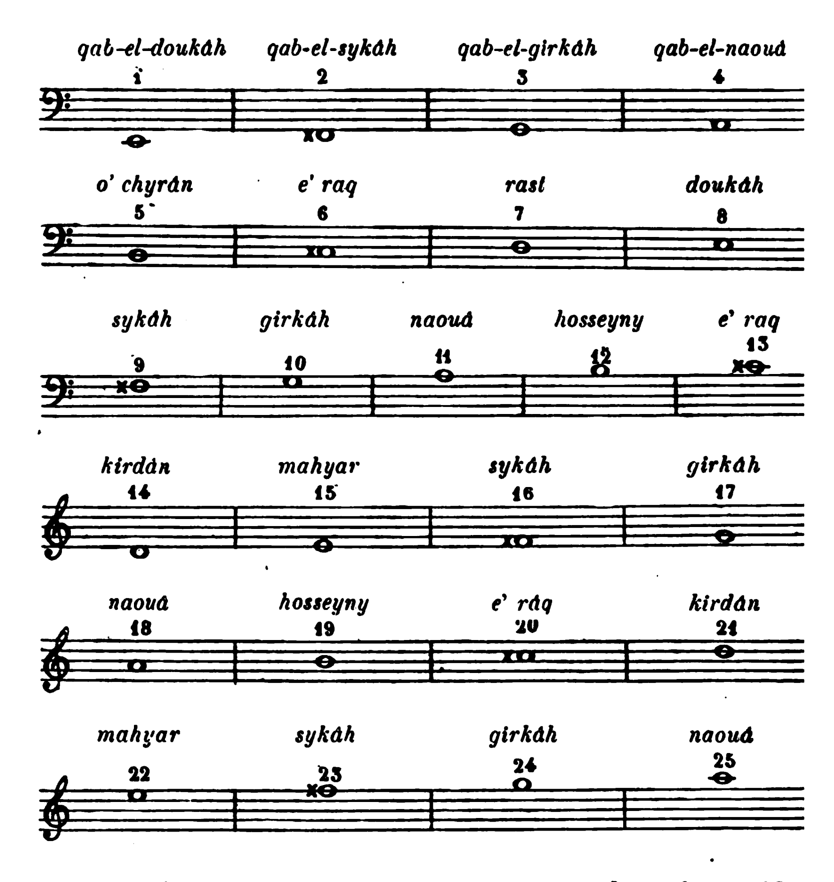
peau qui recouvre le châssis, sont collés les cinq talonnets qui supportent le chevalet. Le cordier, percé de soixante-quinze trous pour y attacher les cordes, est collé au bord supérieur du côté de la caisse qui forme la base du trapèze. Le cheviller est une planche large de 7 centimètres, placée en dehors de la caisse de l'instrument, dans toute la longueur de la diagonale, dont elle forme le sommet. Elle est soutenue par trois supports en cuivre, et percée de soixante-quinze trous pour autant de chevilles. Le sillet, qui borde la caisse dans toute la longueur de la diagonale, a soixante-quinze entailles profondes, destinées à assurer la direction des cordes lorsqu'elles sont pincées. Ces cordes, accordées trois par trois à l'unisson, sont faites de boyau, et ne diffèrent pas beaucoup de grosseur, au moins dans le qânon de ma collection; cependant Villoteau dit que, dans les qânons qu'il a vus, les douze cordes les plus graves ont la grosseur d'un *la* de violoncelle; les vingt cordes suivantes diminuent de moitié, et les autres vont en s'amincissant jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que de fines chanterelles.

Les joueurs de qânon ont à l'index de chaque main une sorte d'anneau ou de *dé* sans fond, d'une forme particulière. Entre l'anneau et le doigt, ils placent une mince lame d'écaille, qui sert à pincer les cordes, comme tous les plectres en usage dans l'Orient.

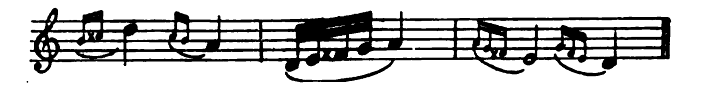
L'Arabe qui joue du qânon est assis à terre ou sur un tapis à la manière orientale, et tient l'instrument sur ses genoux.

Les soixante-quinze cordes du qânon, étant accordées trois par trois à l'unisson, donnent vingt-cinq notes qui forment trois octaves et une quarte. Le son le plus grave correspond au *mi* sur la quatrième corde du violoncelle : ceux qui répondent à nos *fa* et *ut* ne sont à l'unisson juste ni de ces notes diésées, ni des mêmes notes bécarisées; ils produisent ces mêmes notes, élevées seulement d'un tiers de ton. Chaque note de l'étendue de l'instrument a son nom particulier, qui est celui du mode dont chacune de ces notes est la tonique. De là vient le nom de *qânon* قانون, qui en arabe signifie *règle*, *type*, *modèle*, comme le κανών grec. Le qânon règle en effet l'intonation de la tonique de chacun des modes de la musique arabe. Sauf les altérations des notes *fa*, *ut*, comme toniques des neuvième et dixième transpositions du mode *rast*, l'accord du qânon est diatonique, comme dans la notation suivante.

Étendue et accord du qânon.



Les musiciens arabes exécutent, sur le qânon, des traits rapide ornements du chant, tels que ceux-ci, en faisant glisser le bout plectre sur les cordes :



Le *qânon* de l'Algérie est plus petit que celui des Arabes asiatiq il n'a que vingt et une notes, dont chacune a trois cordes à l'uniss formant un total de soixante-trois cordes. La forme de ce qânon celle qu'on voit à la page suivante :

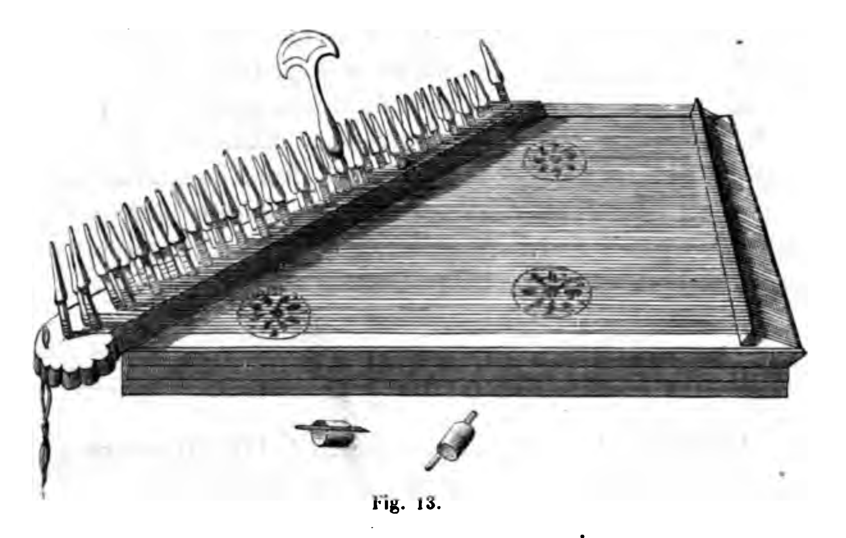


Fig. 13.

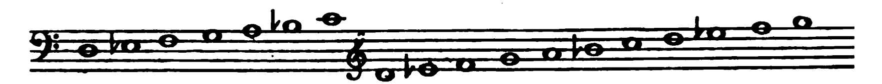
Le santir.

Comme le *qânon*, le *santir* est composé d'une caisse sonore dont l'épaisseur, depuis la table d'harmonie jusqu'au fond, n'a pas plus de quatre centimètres. Sa forme est celle d'un trapèze ou triangle tronqué à son sommet. Il est monté de cordes métalliques qui se frappent avec de petites baguettes recourbées vers l'extrémité en une sorte de talon garni d'ivoire, d'os ou de corne : c'est par ce bout des baguettes que l'on fait résonner les cordes (1). Villoteau dit que les Arabes de l'Égypte ne jouent pas du *santir*, et qu'il est abandonné aux chrétiens et aux Juifs : cependant les Arabes de l'Asie en font usage, particulièrement à Bagdad et à Damas.

La table du *santir* est en sapin et percée de deux oules; elle n'est pas, comme celle du *qânon*, collée à fleur des côtés de la caisse; elle

(1) Le *santyr* ou *santir* est le même instrument qu'on voit sur une brique coloriée trouvée dans les ruines de *Nemrod* (Assyrie), et dont il a été parlé dans le deuxième livre de notre premier volume (ch. II, § I, p. 334); on le retrouve aussi dans le beau bas-relief de Koyoundjek, découvert par M. Layard, et qui est au Muséum britannique (*ibid.*, p. 335). C'est, enfin, le *phsanterin* ou *psanterin* de la Bible (v. le troisième livre du premier volume, ch. II, § I, p. 391), dont le mot *santyr* ou *santir* n'est qu'une forme. Cet instrument des Hébreux est encore joué particulièrement par les Juifs de l'Orient, suivant le témoignage de Villoteau (ouvrage cité, 1re partie, ch. IX). C'est aussi le *santir* ou *psanterin* qui est devenu le *psalterion* ou *tympanon*, lequel fut autrefois en usage dans toute l'Europe, et qu'on retrouve encore en Bohême et en Hongrie.

est encastrée à quelques millimètres plus bas. Les chevilles en fe auxquelles sont attachées les cordes sont placées à la gauche d l'instrument, dans une espèce de sommier qui forme l'oblique de c côté. Cette disposition est contraire à celle du psaltérion ou tympano européen, dont les chevilles sont placées à droite. Les cordes d'acie du *santir* sont accordées deux par deux à l'unisson : elles sont a nombre de trente-six, et donnent conséquemment à l'instrument un étendue de deux octaves et une quarte. Son accord est celui-ci :



A l'aide de deux baguettes, les musiciens de l'Orient exécutent su le santir des passages rapides et des ornements fréquents qu'ils in troduisent dans les mélodies populaires.

Kissar. Lyre éthiopienne et berbère.

Il a été parlé précédemment de l'accord de cet instrument (1), ap pelé *kissar* ou *kesser,* et que La Borde écrit *kussir* (2); mais sa cons truction n'a pas été expliquée.

La *kissar* a la forme de la lyre antique. Le corps sonore est form d'une sébile en bois, dont le diamètre, pris sur les bords, est d 29 centimètres. Sur ces bords est une peau épaisse, tendue par de nerfs de bœuf, qui s'attachent sur le dos de la sébile : cette peau es la table d'harmonie, à travers laquelle sont introduits deux montan qui, partant du milieu du bord inférieur de la sébile, suivent de directions opposées vers une traverse où ils sont enchâssés par le bouts. Au-dessous de la traverse est une forte lanière de cuir terminé aux deux extrémités par des boucles dans lesquelles les montan sont engagés. En montant avec effort cette lanière dans le sens d l'écartement des montants, on leur donne plus de fermeté. Les corde au nombre de cinq, sont attachées à des anneaux formés de plusieu tours de toile de coton, qui servent à les tendre, en les enroulant su la traverse. Après avoir passé sur un chevalet placé au bas de la tabl

(1) Liv. II, ch. II, § I, p. 335.

(2) *Essai sur la musique,* t. I, p. 381. Suivant son habitude, La Borde confond cette ly avec le tambour des Arabes, qu'il appelle *tambura.*

entre les deux montants, ces cordes s'attachent aux nerfs de bœuf qui tendent la peau de cette table de ce côté. Les cordes, appelées *qols*, sont faites d'intestins de chameau. Le plectre est un morceau de cuir suspendu par un cordon à l'un des montants. On voit ici la figure de cet instrument :

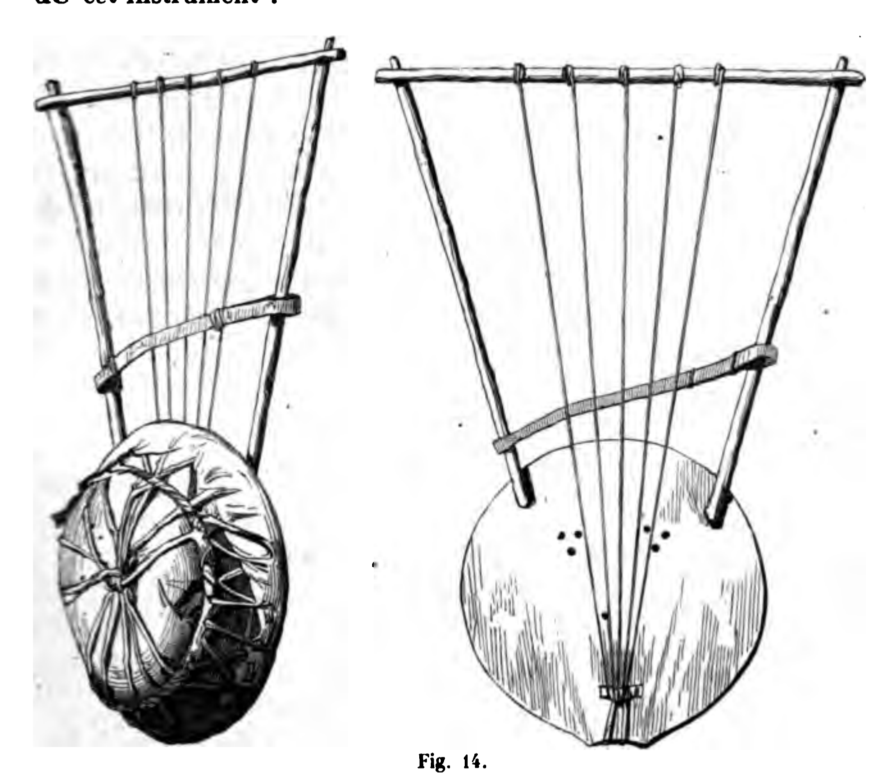
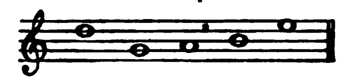
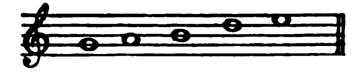


Fig. 14.

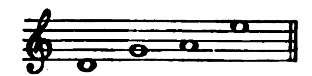
Telle est la lyre antique; tel est l'instrument avec lequel ont été opérés les merveilleux effets de la musique des Grecs. On a déjà vu que son accord est celui-ci



qui, dans l'ordre direct, donne cette suite :



Pour terminer ce qui concerne les instruments à cordes pincée en usage chez les Arabes, on doit citer celui dont on a vu la form fig. 8 et que M. Salvador Daniel appelle *kouitra* ou *guitare de Tuni* dont l'usage est général en Algérie et dans toute l'Afrique septentric nale. *Kouitra* est le nom altéré en arabe vulgaire de عود كويترة *e'ou kouytarah*, qui signifie *e'oud, petite guitare*. Le dos de cet instrume est bombé comme celui du grand *e'oud;* la table est formée d'un planche mince de sapin d'un seul morceau, percée d'une ouïe a centre, pour la propagation du son. Le manche est plat sur le deva et arrondi au côté opposé. M. Daniel dit que ce manche *n'a pas d sillets* (1) : il veut parler de *touches* ou *cases;* car s'il n'avait pas d sillet, les cordes seraient adhérentes au manche et à la table dar toute leur longueur, et aucun son ne pourrait se produire. Le che viller est renversé comme celui du grand *e'oud*. Les cordes, au nomb de huit, sont accordées deux à deux à l'unisson. L'accord de l'instru ment est celui-ci :



§ III. Instruments a archet.

Les kemângeh.

كمانجه *kemângeh* est un mot persan, qui signifie *le lieu de l'arche* Les Arabes ont emprunté l'instrument avec son nom à la Perse.

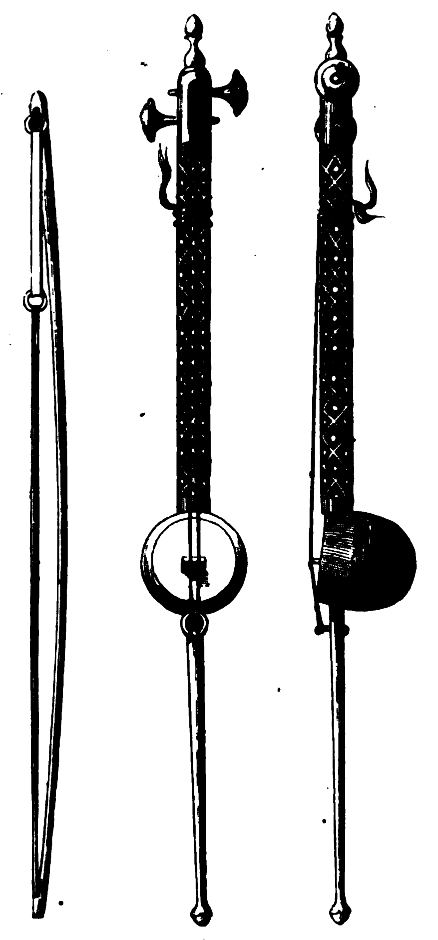
On distingue en Arabie plusieurs variétés très-différentes de *ke mângeh*, lesquelles se désignent par un adjectif joint au nom. L première et la plus simple, puisqu'elle n'a que deux cordes, e appelée *kemângeh a'gouz*, c'est-à-dire, *ancienne kemângeh*, ou *a cienne viole*. Puis vient la *kemângeh farkh*, dont le nom signifi *demi-kemangeh*, ou *petite viole*. Elle n'est également montée qu de deux cordes. Enfin, un autre instrument à archet, beaucou plus compliqué, est appelé *kemângeh roumy*, c'est-à-dire *kemânge grecque*, ou *viole grecque*. On verra plus loin que celle-ci est de deu espèces.

(1) *La Musique arabe*, p. 42.

La longueur totale de la *kemangeh a'gouz* est de 91 centimètres, depuis le sommet de la tête du cheviller jusqu'à l'extrémité du pied de l'instrument. Le corps sonore est formé d'une noix de coco dont on a supprimé un peu moins de la moitié de son volume, et qu'on a vidée et nettoyée. La table est une peau de bayâd collée sur les bords et en dehors des parois de la caisse sonore. Cette peau n'ayant pas d'ouïes, des trous sont percés sur la surface de la noix de coco, dans un ordre symétrique, pour favoriser la propagation des sons. Le manche est cylindrique, en ébène (1), et s'emboîte dans le cheviller, qui est d'un seul morceau d'ivoire façonné au tour, haut de 19 centimètres, et creusé sur le devant, pour introduire les cordes dans les trous des chevilles. Ces chevilles, au nombre de deux, sont en bois et garnies de larges têtes d'ivoire, en forme de disques. Elles sont placées à droite et à gauche sur les côtés du cheviller, percé de larges trous. Immédiatement au-dessus de la caisse sonore, le manche est terminé par une virole d'ivoire. Un pied en fer forgé et terminé au tour est fiché dans le manche, traverse toute la noix de coco, et se prolonge au delà, à la longueur de 20 centimètres. Cet instrument bizarre est complété par les deux cordes que tendent les chevilles, et qui sont composées chacune d'une mèche de soixante crins noirs de cheval. Ces mèches sont nouées à un anneau de cuivre et assurées par plusieurs tours d'un cordonnet de coton. L'anneau est ensuite passé dans un crochet de fer, qui ne forme qu'une seule pièce avec le pied. Le chevalet, en sapin ou en autre bois noirci, a deux rainures profondes, au fond desquelles posent les cordes. Celles-ci sont abaissées par une petite bande de maroquin qui, à 27 millimètres au-dessous du cheviller, fait deux tours sur le manche, et se noue en dessus. L'archet est fait en général d'une baguette de frêne terminée à la tête par un bouton d'ébène ou de corne. Un coussinet fort serré en toile de coton, à l'extrémité duquel est un anneau de cuivre, le tout recouvert d'une étoffe de soie, est attaché, près de la tête de l'archet, par un lien de fil de

(1) La description qu'on voit ici du manche de la *kemângeh a'gouz* est celle de l'instrument de ma collection : Villoteau en a donné une autre, d'après une autre kemângeh, beaucoup plus ornée ; on la trouvera dans l'ouvrage cité, tome 13 de la *Description de l'Égypte*, page 332, et l'on en verra la figure, planche BB, fig. 5 et 6. — La description donnée par Lane, ouvrage cité, t. II, p. 63, est conforme à la mienne.

laiton dont les bouts passent à travers la baguette et sont ri
l'autre côté. La mèche de crins est attachée à l'anneau et à l
bout de l'archet par des cordonnets de coton recouverts d'une
loppe de soie. Les formes de l'instrument et de l'archet sont
sentées ici.


Fig. 15.

Pour jouer de la *kemângeh a'gouz,* le musicien arabe est
la manière orientale, posant à terre le pied de l'instrument
tient de la main gauche, et renversant la main droite, qu
l'archet. Il évite de toucher les deux cordes à la fois avec l'a
en faisant tourner l'instrument sur son pied de fer, comme

pivot, du côté de celle sur laquelle il doit jouer, et faisant une évolution contraire quand il passe d'une corde à l'autre. La figure qu'on voit ici fait connaître à la fois la position de l'exécutant et celle de l'instrument :
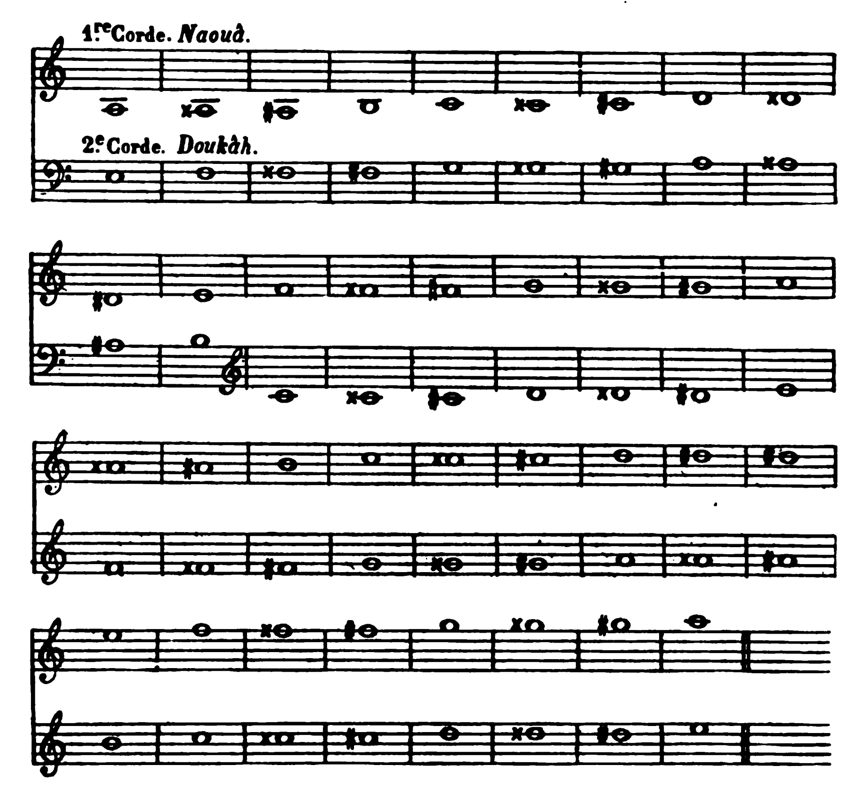


Fig. 16.

L'accord des deux cordes de la *kemângeh a'gouz* est celui-ci :



Les sons produits par la matière insolite des cordes de cet instrument sont sourds, rauques et confus; néanmoins ils plaisent beaucoup aux populations asiatiques. Les intonations ne sont pas déterminées par des cases ou touches; elles dépendent de l'oreille de l'exécutant; néanmoins, l'habitude qu'ils ont de leur système tonal assure l'invariabilité de leurs intonations. Toutes les fois que Villoteau leur a demandé de jouer leurs gammes en sa présence, leur échelle des sons a toujours été telle qu'on la voit ci-contre, p. 138 :

Étendue de la kemângeh a'gouz, et variété des sons de son échelle tonale.



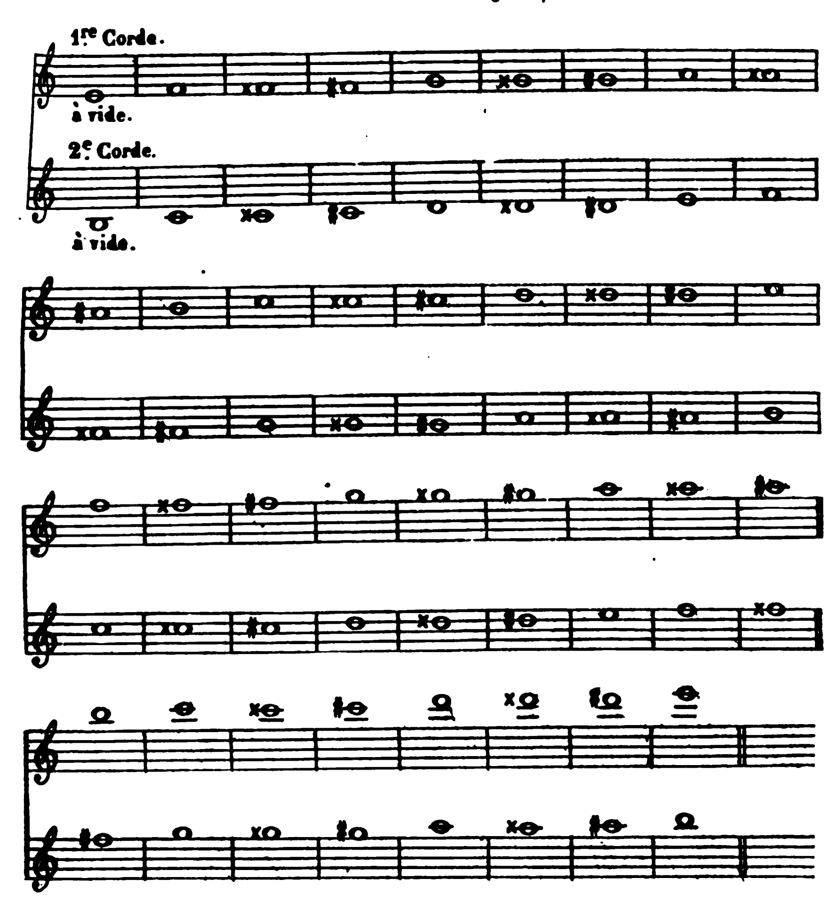
La *kemângeh farkh* est une réduction de la *kemângeh a'gouz*. Sa longueur totale est de 86 centimètres. Le corps de l'instrument est aussi fait de la moitié d'une noix de coco de forme ellipsoïde, dont le fond a été enlevé. Le reste des parois est percé de petits trous rangés symétriquement. La table, faite d'une peau de bayâd, est une ellipse dont le grand diamètre a 68 millimètres, et le petit diamètre 54 millimètres. Le manche est une tige ronde qui diminue de volume depuis le cheviller jusqu'au corps sonore. Ce manche a 24 centimètres de longueur. Le pied, en fer, comme celui de la *kemângeh a'gouz*, est aussi introduit dans le manche, traverse le corps de l'instrument, et le dépasse de 26 centimètres. Le cheviller, fait d'un seul morceau d'ébène, est en tout semblable à celui de l'instrument précédent, ainsi que les chevilles, dont les têtes sont aussi des disques d'ivoire faits

au tour. Les cordes sont faites de boyau et s'appuient sur un chevalet; elles sont attachées au cordièr de la même manière que celles de la *kemângeh a'gouz*. L'archet est semblable à celui de cet instrument.

Les deux cordes de la *kemângeh farkh* sont accordées une quinte au-dessus de celles de la *kemângeh a'gouz* : l'accord est conséquemment celui-ci :



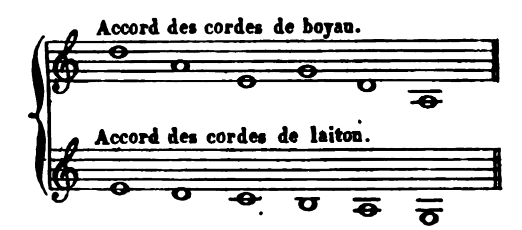
Étendue de la kemângeh farkh.



La sonorité de cet instrument est mélancolique et plus agréable

que celle de la *kemângeh a'gouz*. Les Européens éprouvent même ui certain charme à l'entendre.

La *kemângeh roumy* est plus en rapport avec les conditions nor males des instruments à archet que celles dont il vient d'être parlé Le nom de *kemângeh roumy* est générique, et s'applique à des instru ments divers de forme, d'étendue, d'accord, et même vraisembla blement d'origine (1). Villoteau n'a décrit qu'un de ces instruments dont la forme est analogue aux produits de la lutherie européenne et qui, dit-il, tient le milieu entre le violon et l'alto. Le système d monture et d'accord appartient à celui de la *viole d'amour*, don l'usage s'est conservé en Bohême et dans la Hongrie. La *ke mângeh roumy* de ce genre analysée par cet écrivain est montée d douze cordes, dont six, de boyau, passent sur le sillet, sur le manch et sur le chevalet, pour aller s'attacher au cordier, à la manière de instruments à archet de l'Europe. Les six autres cordes sont en lai ton; le cheviller, percé à jour pour leur livrer passage, a une légèr ouverture sur la touche par où elles passent pour aller traverser l chevalet par de petits trous, percés au centre, et s'attacher sous l queue du cordier. L'accord de cette *kemângeh roumy* est l'inverse d celui de *la viole d'amour*, en ce que les cordes les plus graves sont à l droite du manche au lieu d'être à la gauche. Voici cet accord :



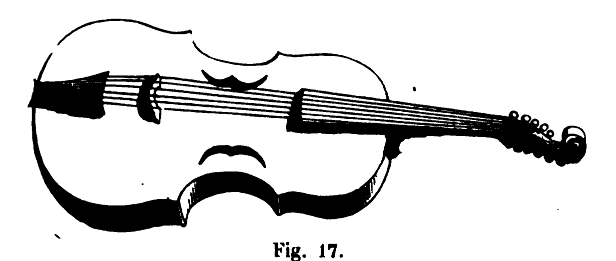
Les cordes de laiton ont pour objet de donner aux cordes d boyau touchées par l'archet une certaine vibration harmonique.

Il est une autre *kemângeh roumy*, beaucoup plus grande (2), don la longueur totale est de 75 centimètres, et qui a quatorze cordes
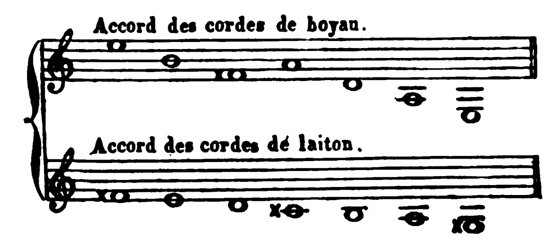
(1) Villoteau dit à ce sujet : « Nous avons vu des *kemângeh roumy* de plusieurs dimensions « les unes plus grandes ou plus grosses, les autres moins; celles-ci d'une forme qui nous pa « raissait fort ancienne, et celles-là d'une forme plus moderne; mais nous n'avons pas remarqu « qu'on les distinguât les unes des autres par un nom particulier, ni qu'elles fussent accoi « dées différemment. » Ouvrage cité, chap. VII, art. III.

(2) Elle se trouve dans ma collection.

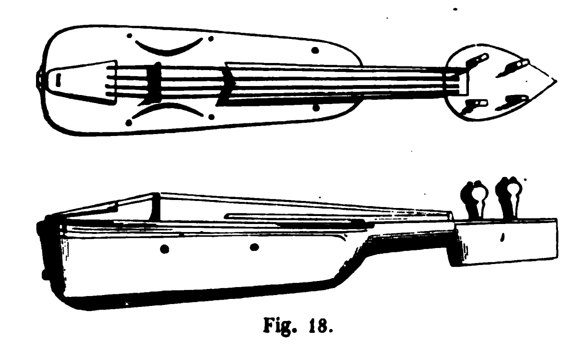
dont sept en boyau et sept en laiton, disposées de la même manière que dans la précédente. En voici la figure :


Fig. 17.

Le dos, en érable, est plat; la table est en sapin; le manche et la touche sont en bois de cornouiller. Tout l'instrument est couvert d'un vernis noir. La fabrication de cet instrument est grossière, si on la compare aux produits de la lutherie européenne. Le cordier offre une singularité remarquable, en ce que ses trous ont une direction oblique vers la droite. L'accord de cette *kemângeh roumy* est celui-ci :

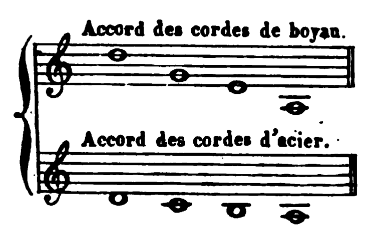


La plus originale des *kemângeh roumy* est un instrument d'origine évidemment asiatique. Un corps étroit et long, déprimé dans sa largeur en remontant vers le manche, et ce manche tenant d'une seule pièce avec le corps de l'instrument, et avec la tête ou le cheviller, donne à cette kemângeh l'aspect qu'on voit ici :


Fig. 18.

L'instrument tout entier est formé d'un seul bloc de bois d'orı ou de sycomore. Sa longueur totale, depuis le sommet du chevill jusqu'à l'extrémité inférieure, est de 53 centimètres; sa plus gran largeur est de 104 millimètres, et la plus petite de 78 millin tres. Le corps sonore est creusé dans le bloc, à la profondeur 6 centimètres. Sur le manche, dont la longueur n'est que de 63 m limètres, est placée la touche, qui s'avance au-dessus de la tabl et sans la toucher, jusqu'à la longueur de 22 centimètres. table est faite d'une seule planche de sapin de 32 centimètres longueur, et de 3 millimètres d'épaisseur. Une bordure en écai règne tout autour de cette table. Le cheviller, d'une forme gr sière et bizarre, est terminé à son sommet par une arête aigı Il est creusé dans le bloc, à la profondeur de 3 centimètres, percé de quatre trous pour les chevilles des cordes de boyau, l quelles sont placées sur le devant, dans le plan de la touche. (chevilles sont fendues comme celles de nos guitares, pour y ajus les cordes, lesquelles sont attachées à une queue semblable à ce des violons, s'appuient sur un chevalet, et vont passer par les trc d'une plaque en ivoire, incrustée au-dessus du sillet : c'est p ces trous que les cordes sont introduites dans l'intérieur du ch viller, pour être attachées aux chevilles qui les tendent. Quatre cord de laiton, fixées au-dessous de l'attache de la queue, passent sc cette queue et par des trous percés dans le chevalet, puis sous touche et vont s'attacher à des chevilles de fer dans l'intérieur du ch viller. L'archet, un peu plus petit que celui de la *kemângeh a'gou* a la même forme.

L'accord de cette singulière kemângeh est celui-ci :



Le rebâb.

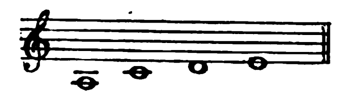
Deux sortes de *rebâb* sont connues en Arabie et dans tout l'Orien la seule différence qui les distingue consiste en ce que l'un de c

instruments a deux cordes et que l'autre n'en a qu'une (1). Du reste, leur construction est identiquement la même. Le *rebâb* existait en Arabie aux premiers siècles de l'islamisme. Le Fârâbi, qui, comme on sait, écrivait au commencement du dixième siècle de notre ère, a fait la description de cet instrument, disant qu'il était monté de deux cordes d'égale grosseur, que son manche n'avait pas de cases, et conséquemment que l'exécutant était libre dans le choix de ses intonations. Cependant il représente les deux cordes du rebâb avec les signes des sons dont l'usage était habituel, dans la figure qu'on voit ici :

ا ه ح ك م ب

ج ز ط ز ن ذ

Les signes de la première corde représentent ces sons, en lisant à rebours :



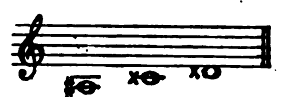
Les trois premières notes appartiennent aux signes connus de la notation des théoriciens arabes; le quatrième signe est employé par Le Fârâbi en plusieurs endroits de son livre pour désigner le son de notre *mi*; le cinquième appartient à un système inconnu de notation, car il devrait représenter ré.

---

(1) La Borde (*Essai sur la musique*, t. I, p. 381) a fait une de ses méprises habituelles à propos de cet instrument :

« Le *repab* en grec, dit-il, et *seméndsje*, en arabe, est un instrument à archet; il n'a que « deux cordes, dont l'une est montée à une tierce majeure de l'autre. Le pied est de fer, « et passe à travers le corps dans le manche. Ce corps est ordinairement une noix de coco, « et la table est une peau tendue comme celle de nos tambours. C'est l'instrument favori des « ménétriers et bateleurs orientaux; on le tient comme la viole. » Or, *repab* n'est pas grec, et *seméndsje* n'est pas arabe. De plus, La Borde a confondu la *kemângeh a' gouz* avec le *rebâb;* enfin, on ne tient ni l'un ni l'autre de ces instruments comme la viole; ce qui était de toute évidence, puisqu'ils ont des pieds en fer.

Les trois premiers signes de la deuxième corde sont ceux de c sons :



Les deux autres sont, sans aucun doute, d'un autre système; c dans celui qui est connu ils devraient représenter p le quatrième, et par le cinquième; ce qui est impc sible.

Toutefois, la figure du livre du Fârâbi n'en a pas moins d'intérê car elle fait voir dans les premiers signes cette échelle tonale c rebâb aux premiers temps de l'hégire :



Le passage du livre du Fârâbi a d'ailleurs une importance histo rique, en ce qu'il constate l'existence d'un instrument à archet ch les Arabes à une époque reculée, où ils n'ont pu le tirer que de l Perse.

Chez les Arabes de l'époque actuelle, le rebâb à deux cordes e appelé *rebâb-el-moganny*, c'est-à-dire rebâb de chanteur; celui q n'a qu'une corde est appelé *rebâb-ech-châe'r*, rebâb de poëte, par que le musicien qui accompagne le narrateur ou l'improvisate soutient toujours le même son, pour empêcher la voix de monter de sortir du ton, ainsi qu'on l'a vu précédemment (page 105).

La hauteur totale du *rebâb* est de 92 centimètres. Il diffère de *kemângeh a'gouz* en ce que le corps de l'instrument est un trapè dont le sommet est parallèle à la base, et dont les côtés sont égau Les quatre côtés sont en bois et assemblés à queue d'aronde. La tab et le dos sont formés chacun par une feuille de parchemin collée s les côtés.

Le manche est de forme cylindrique, et le cheviller en est la con nuation. Ce cheviller est creusé sur le devant, et il est percé sur l

côtés d'un ou de deux trous pour autant de chevilles, suivant le nombre de cordes. Le pied, en fer comme celui de la *kemângeh a'gouz*, est ajusté dans le manche et traverse le corps du rebâb. Les cordes, l'abaisse-cordes, le chevalet et l'archet sont semblables à ceux de cette kemângeh. Voici la forme de l'instrument :

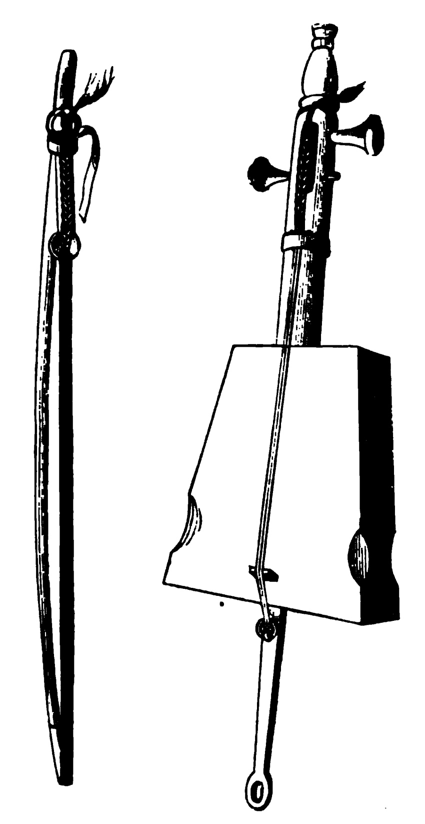
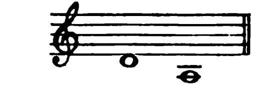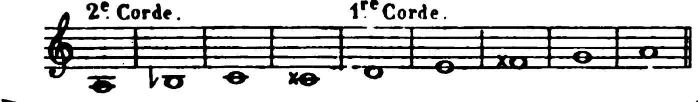


Fig. 19.

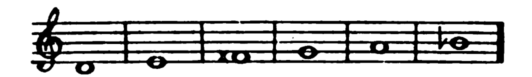
Accord du rebâb à deux cordes.



Étendue de cet instrument.



Étendue du rebâb à une corde.



Les deux dernières notes ne sont en usage que dans le prélude précède ordinairement la narration ou l'improvisation. On élève l'on abaisse la corde, en raison de la voix du poëte ou conteur.

Le *rebâb* de l'Algérie et de Tunis est complétement différent de c de l'Asie et de l'Égypte, par la forme et par les dimensions. Il qu'environ un tiers de la longueur du rebâb asiatique et se pose le genou. Également monté de deux cordes, il se joue avec un arc qui a la forme d'un arc. Voici la figure de l'instrument et de l chet :

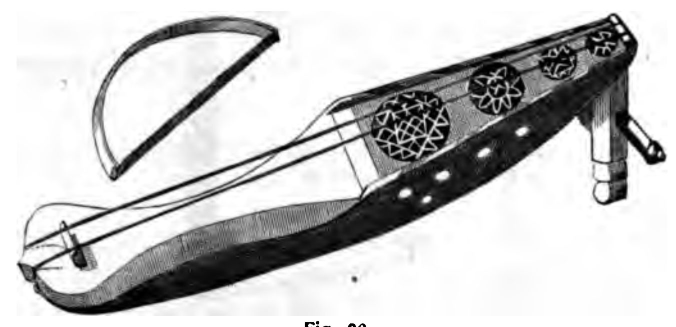


Fig. 20.

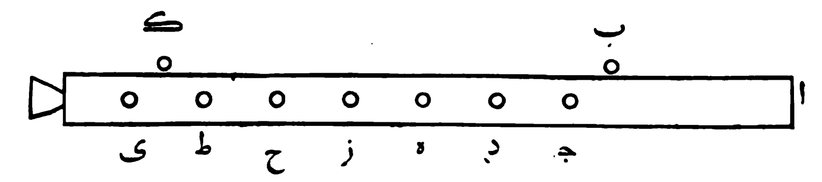
§ IV. Instruments a vent.

Les hautbois.

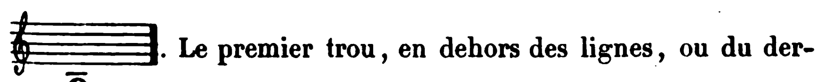
Le genre d'instruments à vent que nous considérons comme apı tenant à la famille des hautbois est appelé *zamr* en Égypte, *semı* Perse, et plus généralement *zourna* ou *sourna*, en Arabie et d toute l'Asie occidentale. Le Fârâbi, qui décrit cet instrument, en é le nom سرناي, *sournay;* mais il ne le donne qu'à une variété ai du hautbois (1). Cet écrivain donne les descriptions et les dispositi figurées de plusieurs variétés de ces hautbois qui, dit-il, étaien

(1) *In cod. Lugdun.*, fol. 78 verso et 79 recto. — Freytag ne donne pas ce mot son grand *Lexicon-arabico-latinum.* (*Halis Saxonum,* 1830-1837, 4 vol. in-4°.)

usage dans sa patrie, et particulièrement à Bagdad. Le premier instrument de ce genre, figuré dans son *Traité de musique*, est celui-ci :
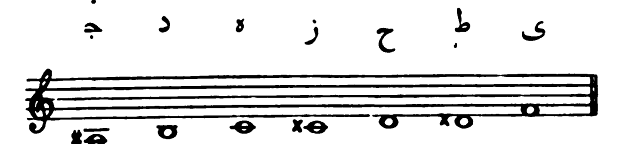


On voit que ce hautbois a sept trous sur le devant et deux sur le derrière. L'anche est figurée en tête. L'élif ا, placé à l'extrémité opposée, indique que la note la plus grave de l'instrument est *la*



. Le premier trou, en dehors des lignes, ou du derrière, est marqué par la lettre *ba* ب, qui répond à [music notation].

Les autres trous, avec les lettres dont ils sont marqués, donnent cette suite de sons :

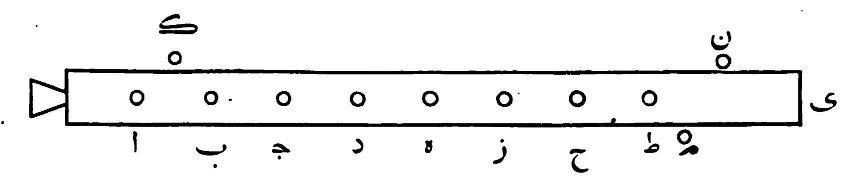


Il semble qu'il y a là une lacune, et que le copiste a oublié un trou et le signe ط, qui est celui du son [music notation], à moins que le Fârâbi n'ait marqué cette note sur le trou de derrière par le *caf* lié, qui chez les autres théoriciens est le signe du son [music notation] (1).

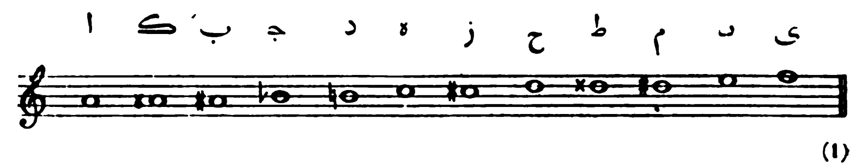
Le Fârâbi donne spécialement le nom de *sournay* à un autre hautbois, qu'il dit originaire de la Perse, et qui peut-être appartint primi-

(1) Cf. *Alii Hispahanensis liber cantilen. magnus*, ed. Kosegarten, t. I, fol. 99.

tivement à l'Inde, où le hautbois est appelé *sounnayé*. La disposition de ce *sournay* est celle-ci :



Par une singularité inexplicable, le Fârâbi, qui avait bien placé les signes des sons à la figure précédente, s'est trompé dans celle-ci, et les a mis à rebours ; ce que son traducteur et commentateur, M. Kosegarten, n'a pas remarqué. L'échelle ascendante d'un instrument à vent ne peut commencer que de l'extrémité du tube opposée à l'embouchure, puisque les sons plus ou moins graves ont leurs intonations en raison de la longueur de la colonne d'air. Or, dans la figure qu'on vient de voir les sons les plus bas de l'échelle sont du côté de l'anche du hautbois. Du reste, les intonations indiquées sont celles-ci :



(1)

L'origine persane du hautbois qui a cette échelle est démontrée par le premier ton *la-si*, divisé par quarts de ton. Il est remarquable que les deux hautbois dont on vient de voir l'étendue n'ont que des échelles incomplètes.

Il ne paraît pas que le hautbois connu aujourd'hui en Orient sous le nom de *zamr* ou *zamyr* soit identiquement le même que le *zonanâ* ou *sournay* des écrivains persans et arabes, car on lit dans le *Traité de musique* des *Frères de la pureté*, désignés vulgairement sous le nom de *Frères Sofis*, et auteurs d'une sorte d'Encyclopédie en cinquante et un Traités sur toutes les sciences, un passage où les *sournay* et les *zamr* sont cités conjointement (2). *Zamr* est aujourd'hui le

(1) Cf. *Alii Hispahanensis*, etc., t. I, p. 101.

(2) V. le texte et la traduction de ce passage par Herbin, dans le mémoire de Villoteau sur les instruments de musique des Orientaux (*Description de l'Égypte*, t. XIII, p. 394, note 1). — Sylvestre de Sacy a dit que *sournáy* est un mot persan, formé de سور, *sour*, festins, noces, et de ناى, *náy*, flûte, en sorte que sa signification est *flûte des festins* (*ibid.*).

nom généralement en usage chez les Arabes de l'Asie et de l'Égypte.

Les Arabes ont trois sortes de *zamr*, à savoir, le grand, appelé *zamr-el-kébyr;* le moyen, dont l'usage est le plus fréquent et qu'on appelle simplement *zamr*, et le petit, dont le nom est *zamr-el-soghayr*. L'aspect de ces trois instruments étant le même, sauf les différences de dimensions, on se borne à présenter ci-contre la figure de l'un d'eux :

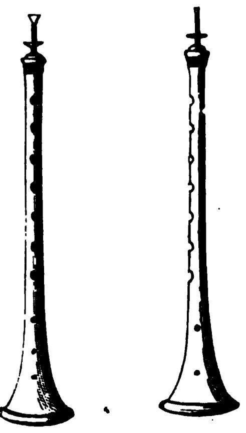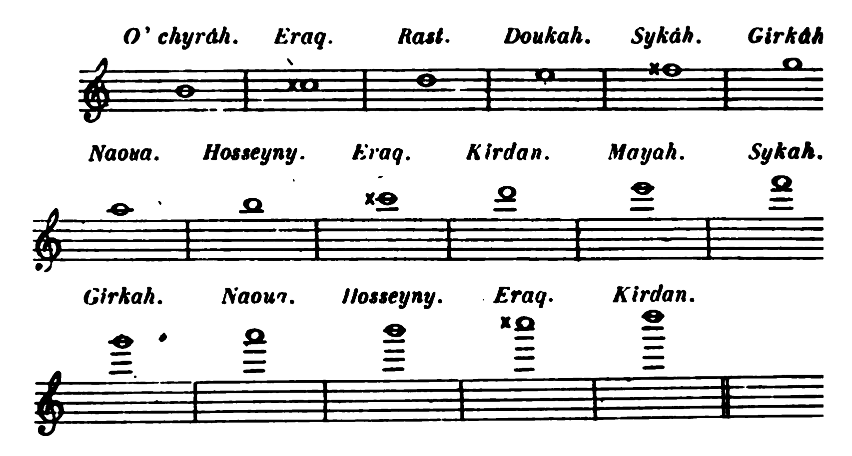


Fig. 21.

Le tube du *zamr* est fait d'une seule pièce de bois de cerisier, façonné au tour. Sa perce est en partie conique et en partie cylindrique. Dans le grand *zamr-el-kébyr*, la longueur du tube est de 583 millimètres; elle est de 364 millimètres dans le zamr moyen, et de 312, dans le petit *zamr-el-soghayr*. Dans la partie supérieure du tube s'introduit un col en bois. Ce col, mobile sur son axe, a pour objet de laisser passer l'air librement dans tous les trous, quand son échancrure est parallèle à la ligne de ces trous, et dans certaines circonstances, où les sons les plus élevés ne sont pas employés, de boucher les deux trous supérieurs du devant et le trou de derrière, en mettant en face de ces trous les parois du col. C'est dans l'orifice du col que se place le petit bocal en cuivre auquel l'anche est ajustée. Sept grands trous sont percés sur le devant, et un huitième trou, que bouche le pouce de la main droite, est derrière : au-dessous des grands trous, et dans la même ligne, sont trois petits trous jusque sur le pavillon, et deux trous de chaque côté, lesquels se correspondent. Villoteau ne paraît pas avoir appris de son maître de musique arabe l'usage de ces petits trous, car il n'en donne aucune explication, et leur emploi ne paraît pas dans la tablature des trois instruments, où l'on voit figurer seulement les huit grands trous. Il se pourrait que ces petits trous eussent pour objet de baisser le diapason de l'instrument, quand les trois trous des notes supérieures sont bouchés par le col; les mains, descendues alors sur les autres trous, pourraient boucher au moins le petit trou supérieur, et baisser toute l'échelle de deux tons.

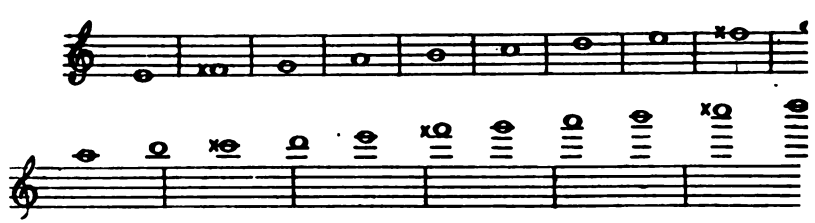
Le doigter est le même sur les trois *zamr*, et qui joue bien un de ces instruments peut jouer les autres. Le zamr moyen est à la quinte au-dessous du petit, et le grand zamr est plus bas d'une octave que

le *zamr-el-soghayr*, et d'une quarte que le *zamr* moyen. Le tabl suivant indique l'étendue de chacun de ces trois instruments :
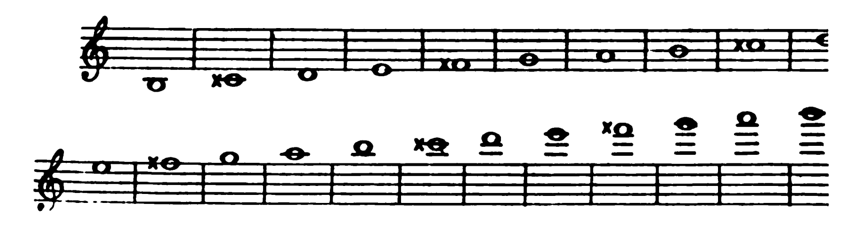
Étendue du zamr-el-soghayr avec les noms des notes.



Étendue du zamr moyen.

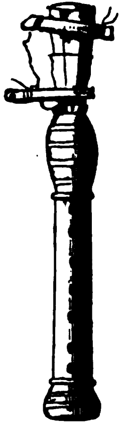


Étendue du zamr-el-kébyr.



Un autre hautbois, appelé *e'râqyeh*, c'est-à-dire du pays l'*Érâq*, ou d'*Irak*, suivant l'orthographe européenne, est le plus gr des instruments de cette espèce ; car lorsque tous les trous sont b chés, sa note la plus basse sonne le *mi* , ou une qui

au-dessous de la note la plus grave du *zamr-el-kébyr;* singularité d'autant plus remarquable que son tube n'a qu'une longueur d'un peu moins de vingt-cinq centimètres. On en voit la forme ci-contre, accompagnée de son anche.


Fig. 22.

L'*e'râqyeh* est fait d'un seul morceau de bois, dont la longueur est de 244 millimètres; mais elle est de 325 millimètres avec son anche. La perce de l'instrument est en partie parabolique et en partie cylindrique, vers l'extrémité opposée à la tête. Le diamètre intérieur du tube, à cette extrémité, est de 26 millimètres. Ainsi qu'on le voit, cet instrument n'a pas de pavillon. Bien que la perce de l'instrument soit en partie parabolique, l'*e'râqyeh* octavie comme les hautbois et les flûtes. Le tube est percé de neuf trous, dont sept sur le devant, et deux sur la face opposée.

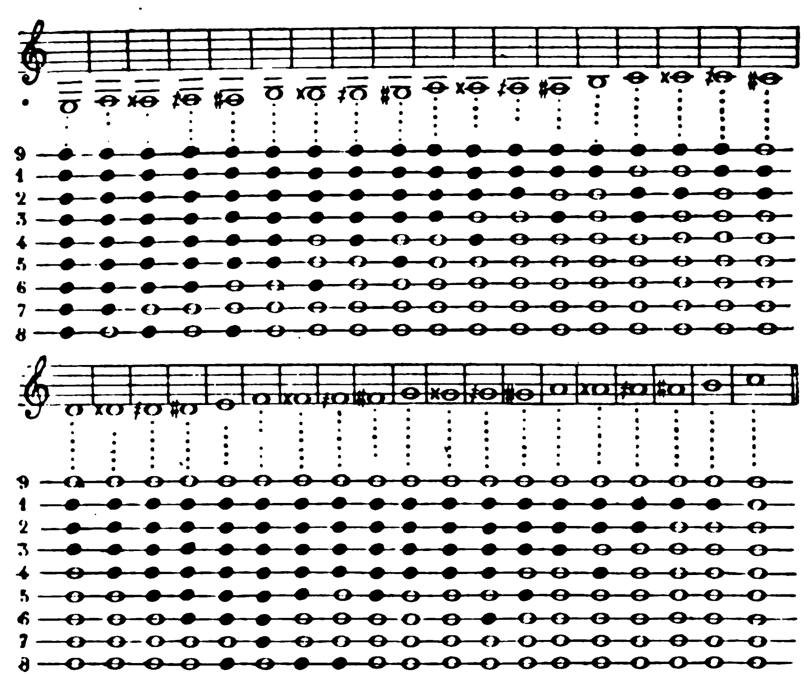
L'anche est d'une très-grande dimension, car sa hauteur est de 9 centimètres. Elle est formée de deux lames de jonc marin, dépouillées en partie de leur écorce, et aplaties dans le bout qui doit être placé entre les lèvres. Le milieu est serré et en quelque sorte étranglé par un fort lien, pour former un tube qui s'emboîte dans la tête.

L'étendue de l'*e'râqyeh* est d'une octave et une sixte, divisées par quarts de ton, sauf les deux demi-tons de l'octave, suivant le système persan. Villoteau, parlant de cet instrument (1), n'a pu, dit-il, lui reconnaître une origine persane; il le considère comme purement arabe, persuadé que l'*Irak,* dont il tire son nom, est l'*Irak-Arabi,* ancienne Babylonie et maintenant partie de la Turquie d'Asie. Pour nous, il est hors de doute que l'*Érâq* ou *Irak* qui a donné son nom à l'*e'râqyeh* est l'*Irak-Adjemi,* c'est-à-dire, l'Irak persan. L'opinion de Villoteau s'est formée de ce qu'il n'a pas connu le système tonal de la Perse. Les précieux renseignements dont nous lui sommes redevables, en ce qui concerne la musique des peuples de l'Égypte, seraient plus complets et plus précis encore s'il avait eu cette connaissance. L'échelle tonale de l'*e'râqyeh* aurait dû l'éclairer, car cet instrument est aujourd'hui le seul, d'un usage pratique, où tous les tons, sans exception, sont divisés par quarts. Or, la Perse seule a

(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. II.

pratiqué cette tonalité, dans une antiquité vraisemblablement très reculée. Il paraît nécessaire, pour la démonstration de cette vérité de joindre à l'échelle des sons de l'*e'râqyeh* le doigter de ses neu trous ouverts et bouchés.

Échelle et tablature des sons de l'e'râqyeh.



Les échelles tonales de l'*e'râqyeh*, et du *tanbour-kébyr-tourky* sont les démonstrations les plus complètes et les moins contestables de l'erreur qui fait attribuer à tous les peuples de la terre la gamme diatonique, comme une nécessité de la nature humaine. Il ne s'agit pas ici de ces *vains systèmes* (comme les appellent ceux qui partagent cette erreur) imaginés dans les spéculations de certains théoriciens, mais d'instruments pratiques, en usage chez des nations orientales, qui sont certainement les aînées de la civilisation (1).

(1) Si quelque personne, instruite dans la musique et dans la connaissance des instruments à vent, désirait faire des expériences sur l'*e'râqyeh* et vérifier son échelle tonale à l'aide de la tablature ci-dessus, je lui communiquerais volontiers cet instrument, qui fait partie de ma collection. — Voir, pour les détails de la construction et les proportions des diverses parties de l'instrument, l'ouvrage cité de Villoteau, 2[me] partie, chap. II, art. II.
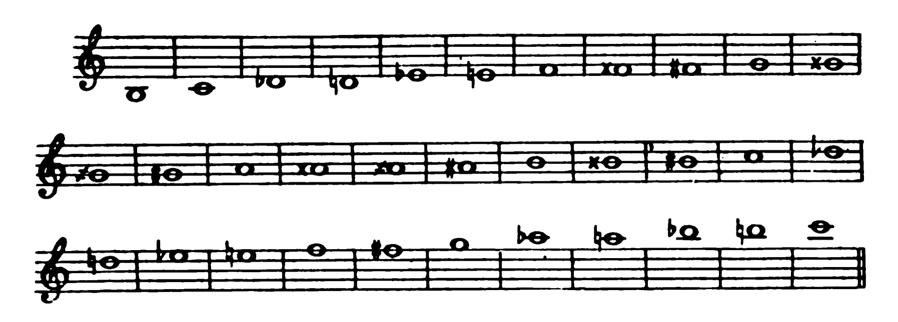
Les flûtes.

Les Arabes ont une flûte à bec de petite dimension, appelée *souffârah*, ou *chabbâbeh* : elle a beaucoup d'analogie avec le flageolet européen. Son tube cylindrique, long de 31 centimètres, est fait d'une tige de roseau, qui va en diminuant du haut en bas. Il est percé de sept trous sur le devant, et d'un huitième sur la face opposée, entre le premier et le second trou du premier côté. Le bec de la souffârah est taillé en sifflet, comme celui du flageolet. Les trous ont la grandeur de 6 millimètres et sont à la distance de 15 millimètres. On voit ci-contre la figure de l'instrument :

« On a peine à s'imaginer, dit Villoteau (1), comment un instrument aussi simple peut produire autant de sons différents, « et rendre facilement, d'une manière aussi sensible et aussi « distincte qu'il le fait, des nuances de ton très-rapprochées, « telles que sont celles des tiers et des quarts de ton. Nous n'aurions jamais pu nous le persuader, si nous n'en eussions eu l'expérience, et si nous n'en avions fait nous-même l'épreuve. » On peut voir ici le tableau de la variété des sons de la *souffârah*, lequel justifie les paroles qu'on vient de lire. Il est nécessaire de faire remarquer que les sons de l'instrument sont à l'octave supérieure des notes écrites.

Fig. 23.

Étendue et variétés des sons de la souffârah.



Le *nây* est l'instrument à vent par excellence pour les Arabes, les

(1) Ouvrage cité, ch. IV, art. III.

Persans et les Turcs. Ce *nây* est une flûte dont il y a un gra bre de variétés, qui diffèrent ou par la taille ou par le toı trouve dans la plupart des modes, parce que tel *nây* propr dans un mode ne peut pas servir à jouer dans un autre s'explique par l'échelle tonale de chacun de ces instruments divise certains tons que par le tiers de ton, et d'autres par ton; en sorte que chaque mode étant oonstitué par des in qui n'existent pas dans un autre, un nây différent est nécess chacun. De plus, certaines professions ont leur *nây* particul ainsi qu'on distingue le nây des derviches ou *foqara*, le mendiants, le nây des saltimbanques, et ainsi des autres. des noms ou persans, ou arabes. Il n'est pas de musicien d sion qui sache jouer de tous les nây; ceux qui peuvent jouer c ou cinq de ces flûtes passent pour fort habiles. Au c cement de ce siècle, il y avait au Caire un Arabe nor *hammed Kachoueh*, qui était réputé le musicien le plu quable parmi les joueurs de *nây;* il avouait néanmo ne s'était jamais exercé sur plus de huit sortes de *n* l'on peut conclure qu'il en existait beaucoup d'autres. instruments peuvent cependant se classer en deux espè l'une a sept trous, et l'autre huit. Les modèles des au le grand nây, ou *nây-châh*, à sept trous; et le petit *nây-giref*, à huit trous. On voit ci-contre le grand *n* trous :

La matière de tous les *nâys* est le roseau, dont on cloisons des nœuds et qu'on a nettoyé avec soin. Ce r en diminuant de haut en bas. La longueur du gran compris l'embouchure, est de 77 centimètres, et de l'embouchure. A chaque extrémité du tube est une cuivre pour l'empêcher de se fendre. L'embouchure, peinte en noir, est de forme conique : elle est placée de l'instrument, et son orifice a le diamètre de l'inté tube. Le *nây* n'est donc ni une flûte à bec, ni une versière, puisqu'il n'a pas de trou latéral. Pour jouer de trument, l'orifice de l'embouchure doit être incliné de mar le souffle de l'exécutant aille frapper obliquement la paroi i du tube, qui, le réfléchissant par un angle d'incidence, fa la colonne d'air. On comprendra mieux l'action de l'exécu
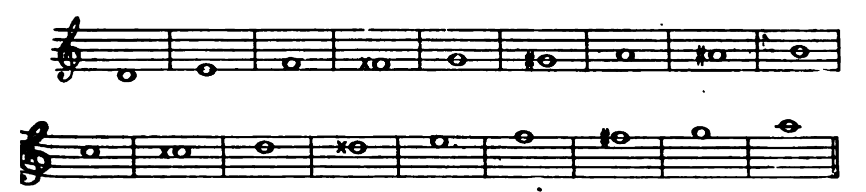
Fig. 24.

position de l'instrument par la figure suivante, que par des explications plus développées.



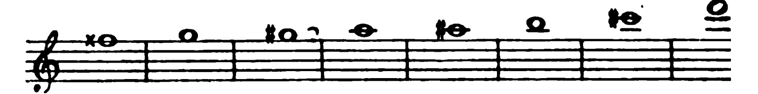
Fig. 25.

La sonorité de ce grand nây est douce, un peu voilée et sympathique. L'étendue de son échelle est bornée à une octave et une quinte, comme on le voit ici :



Le *nây giref*, ou *petit nây*, est formé, comme le grand, d'une tige de roseau, qui s'élargit de bas en haut. Sa longueur est d'un peu plus de 46 centimètres, sans son embouchure de corne ; il est de forme conique, et a deux centimètres de plus en y comprenant cette embouchure. Cette flûte est percée de six trous sur le devant, d'un septième sur le côté, et d'un huitième derrière. Elle se joue comme le grand *nây*, sauf la différence de doigté occasionnée par le trou n° 7, placé sur le côté. Le diapason du *nây giref* est d'une quinte plus élevé que celui du grand nây. Son étendue est celle-ci :





Les Arabes de l'Afrique septentrionale ont un
pelée *gosba*, dont le tube, formé d'une tige de
la longueur de la flûte traversière de l'Europe. I
sortes de *gosba ;* la plus primitive est percée de
vers son extrémité inférieure, et ne produit q
sons graves qui, en quintoyant, complètent l'oc
flûte sert à guider la voix des chanteurs, comm
rebab parmi les instruments à cordes. L'autre *g*
grande, a six trous d'un côté, et un double trou
comme on le voit dans la figure 26 :

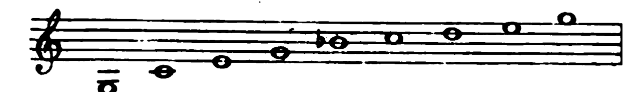
Fig. 26.

Cette flûte a les trous percés dans la partie sup
tuyau, qui est le côté le plus mince et le plus é
tube est très-long ; elle se joue par un sifflet, co
cienne flûte à bec de l'Europe. Le *djâouak* des
une autre flûte, percée de sept trous, beaucoup p
et dont les sons ont de l'analogie avec ceux du
européen. Sa forme est représentée figure 27 :

Trompettes.

Les Arabes ont un instrument de cuivre app
dont la forme est peu différente de celle de
trompette droite de l'Europe. Les feuilles de n
le tube est formé sont très-minces et façonnée
teau. Le diamètre de ce tube est fort étroit. Le c
ment du pavillon est semblable à celui de notre
L'embouchure est en fonte de cuivre, d'une se
Ainsi que tous les tubes coniques du même genr
peut produire les sons harmoniques du cor, de
pette, du clairon, tels qu'on les voit ici :

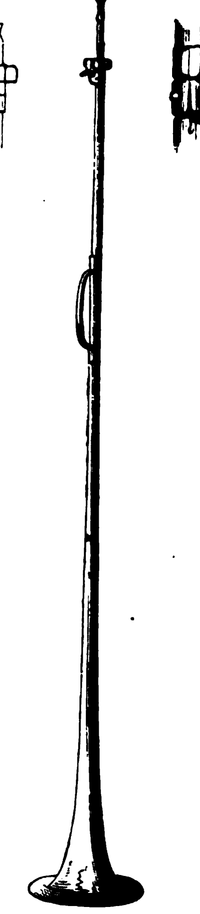
Fig. 27.



Mais au milieu du tapage effroyable que font la multitu
bours de toutes formes, les timbales, cymbales et autres in

bruyants, dans leurs marches militaires, les trompettistes arabes se bornent à pousser quelques sons des plus aigus, au hasard, et sans s'occuper des dissonances qu'ils produisent.

Il existe une autre trompette en usage chez les Arabes asiatiques, et qui est certainement d'origine sémitique, car elle est semblable à la trompette que joue un guerrier assyrien, sur un bas-relief de Ninive, et à la trompette hébraïque représentée sur l'arc de Titus, à Rome. Cet instrument, appelé *cheipour,* est long de 75 centimètres, depuis le bord du godet de son embouchure jusqu'à celui de son pavillon. Son embouchure seule a 21 centimètres de longueur, et s'introduit dans le tube de la trompette à la profondeur de 13 centimètres. Le diamètre du pavillon est de 11 centimètres. On voit ci-contre la forme de cet instrument.


Fig. 28.

Les sons produits par le *cheipour* sont les mêmes que ceux du *nefyr* (1).

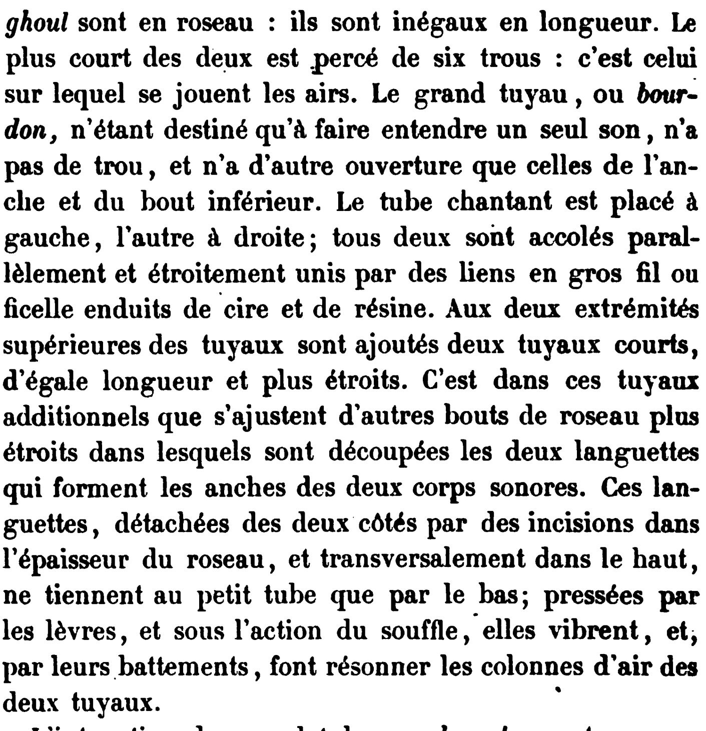
§ V. Musettes.

Arghoul. — *Souqqarah.*

L'instrument le plus original de l'Orient, quant au système de construction, est celui qui est en usage chez les *fellahs,* ou paysans de l'Égypte, sous le nom d'*arghoul.* Avant de le considérer au point de vue historique, il est nécessaire de faire connaître sa nature et son mécanisme.

L'*arghoul* est une musette, c'est-à-dire un instrument à anche, composé de deux tuyaux, dont un est percé de trous, pour en varier les intonations, et dont l'autre ne produit qu'un son grave et soutenu, auquel on donne le nom de *bourdon.* Les deux tubes de l'*ar-*

(1) Le *cheipour,* n'étant pas en usage en Égypte, n'a pas été connu de Villoteau. La figure qu'on en voit ici a été dessinée d'après l'instrument de ma collection.



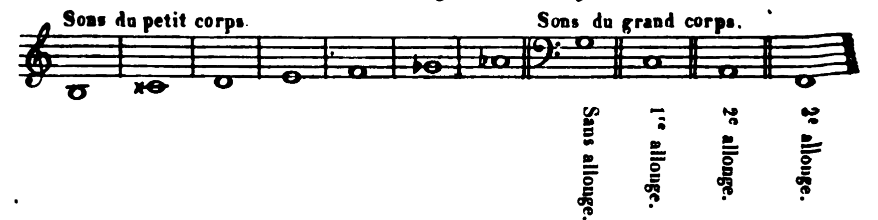
ghoul sont en roseau : ils sont inégaux en longueur. Le plus court des deux est percé de six trous : c'est celui sur lequel se jouent les airs. Le grand tuyau, ou *bourdon,* n'étant destiné qu'à faire entendre un seul son, n'a pas de trou, et n'a d'autre ouverture que celles de l'anche et du bout inférieur. Le tube chantant est placé à gauche, l'autre à droite; tous deux sont accolés parallèlement et étroitement unis par des liens en gros fil ou ficelle enduits de cire et de résine. Aux deux extrémités supérieures des tuyaux sont ajoutés deux tuyaux courts, d'égale longueur et plus étroits. C'est dans ces tuyaux additionnels que s'ajustent d'autres bouts de roseau plus étroits dans lesquels sont découpées les deux languettes qui forment les anches des deux corps sonores. Ces languettes, détachées des deux côtés par des incisions dans l'épaisseur du roseau, et transversalement dans le haut, ne tiennent au petit tube que par le bas; pressées par les lèvres, et sous l'action du souffle, elles vibrent, et, par leurs battements, font résonner les colonnes d'air des deux tuyaux.

L'intonation du grand tube, ou *bourdon*, est susceptible de modifications à l'aide d'une, deux ou trois allonges attachées au corps principal par des liens de même espèce que ceux qui unissent les deux tubes principaux. L'aspect de l'instrument est représenté ci-contre :

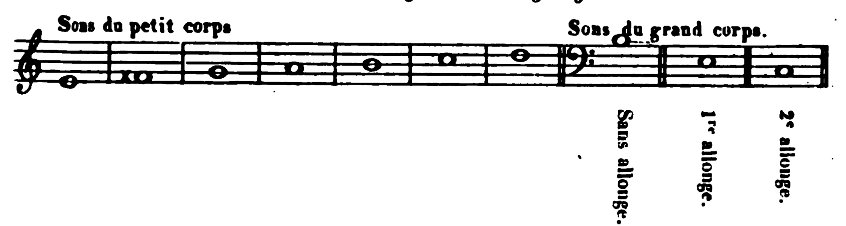
On distingue trois variétés de l'*arghoul*, lesquelles diffèrent par la taille et par le nombre d'allonges faites au bourdon. Le plus grand, qui a trois allonges, se nomme *arghoul-el-kébyr;* le moyen, qui n'en a que deux, est appelé *arghoul-el-soghayr,* et le petit, qui n'a qu'une allonge, est l'*arghoul-el-asghar*.

Fig. 29.

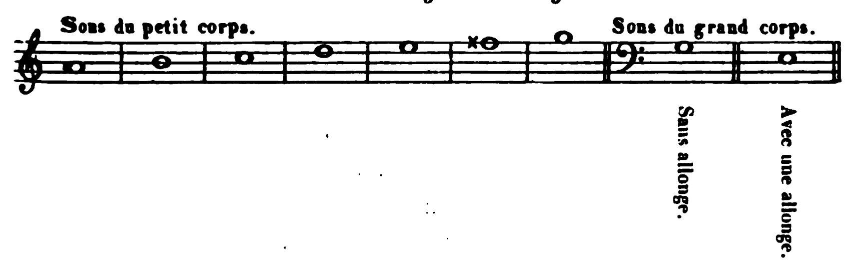
Étendue de l'arghoul-el-kébyr.



Étendue de l'arghoul-el-soghayr.



Étendue de l'arghoul-el-asghar.



Villoteau donne le nom de *flûte champêtre* à l'*arghoul* (1) : cette expression manque de justesse. Le savant musicologue ne s'en est servi que pour se conformer aux habitudes des Grecs et des Latins, qui appelaient *flûtes* tous les instruments à bouche et à anche. Mais depuis le moyen âge, et dans le langage moderne, les flûtes sont des tubes percés de trous en plus ou moins grand nombre, dont la colonne d'air vibre sous l'action immédiate du souffle. Dans l'orgue, où chaque son a pour organe un tuyau spécial qui résonne par le même procédé, les flûtes de diverses dimensions, le prestant, la doublette, la montre, le bourdon, appartiennent à la même catégorie. Il n'en est pas de même des hautbois, clarinettes, bassons, dont les sons se produisent par les vibrations d'une anche communiquées à la colonne d'air. La différence essentielle de ces deux principes d'impulsion sonore ne permet pas de confondre la classe des flûtes avec les instruments à anche. Or, l'*arghoul* appartient à cette dernière espèce d'instruments : ce n'est donc pas une flûte.

Le même savant tombe dans une autre erreur lorsqu'il assimile l'arghoul à la double flûte des anciens, appuyant son opinion sur ce passage des *Florides* d'Apulée : *Primus Hyagnis in canendo manus*

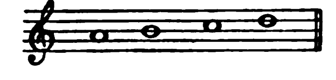
(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. VI, art. 1er.

discapedinavit : primus duas tibias uno spiritu animavit : primus et dextris foraminibus, acuto tinnitu et gravi bombo concentum mu miscuit (1) ; il le traduit de cette manière : « Hyagnis, père de « syas, fut le premier qui, d'un seul souffle, fit résonner à l « deux flûtes ; il fit le premier sortir, par des issues de droite « gauche, des sons aigus qui, *en se mariant au son grave du bou* « formaient une sorte d'harmonie (2). » Où donc Villoteau a-t le *bourdon* dans le texte d'Apulée ? La traduction exacte du pa est celle-ci : « Le premier, Hyagnis sépara ses mains en jouai « premier, il anima deux flûtes d'un seul souffle : le premiei « les trous de la gauche et de la droite, il forma le concert « sical par le mélange des sons aigus et graves. » D'innombı monuments antiques nous présentent les formes variées des dc flûtes de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de Rome : il est pas une seule qui ait le moindre rapport avec l'*arghoul* rudit musicien aurait bien mieux rencontré la vérité s'il avai proché l'effet de cet instrument de celui de la *symphonieh* (corne des Chaldéens, dont il est parlé dans le livre de Daniel (3).

Le *souqqarah*, autre instrument arabe, est aussi une *muset* cornemuse, plus analogue par sa forme à l'instrument ainsi no parce qu'il a un réservoir d'air, ou une outre formée d'une pe bouc. A cette outre est attaché d'un cô bout de roseau qui sert de conduit pour le réservoir d'air. Du côté opposé sont autres tubes de roseau, terminés chacu un bout de corne de vache un peu recc Chaque roseau est long d'environ 16 mètres, et les bouts de corne qui les t nent ont 13 centimètres. On voit ci-c la forme de la *souqqarah* : les deux ro sont percés de quatre trous qui prod ces sons à l'unisson :



Fig. 30.



(1) Lib. I, 3.
(2) Villoteau, ouvrage cité, 2me part., ch. VI, art. I, p. 461, édit. in-8°.
(3) Voir le livre II, ch. II, § 2, de cette histoire.

On a peine à comprendre que Villoteau ait vu, dans le *souqqarah*, le *nebel* des Hébreux, et qu'il ait disserté longuement (1), pour essayer de démontrer que les historiens et les érudits qui ont vu dans ce *nebel* un instrument à cordes étaient dans l'erreur. Toute son érudition tombe évidemment à faux, puisque les Hébreux désignaient la cornemuse par le mot *sumphonieh,* et non par *nebel.*

§ V.

Instruments de percussion.

Les instruments de percussion de la musique et de la danse des Arabes sont, comme chez la plupart des peuples civilisés, sonores et bruyants : ceux de la première classe sont les cymbales, grandes et petites.

Les grandes cymbales arabes ont la même dimension et la même forme que celles de l'Europe, mais elles sont plus épaisses et leur sonorité a moins d'éclat. La manière de les frapper chez les Orientaux est d'ailleurs différente de la nôtre ; au lieu d'en faire résonner les bords, ils frappent les plateaux l'un contre l'autre, ce qui en étouffe la sonorité. Le nom arabe des cymbales est *kas.* L'usage des *kas* est particulièrement réservé aux fêtes religieuses, aux marches des cérémonies publiques, et à certaines réjouissances populaires.

Les petites cymbales, en forme de castagnettes, ne servent que pour la danse, dont elles marquent le rhythme, ainsi que cela a été expliqué au huitième chapitre de ce livre.

Les tambours de basque tiennent le milieu entre les crotales ou instruments sonores de percussion et les instruments simplement bruyants. Il y a quatre variétés du tambour de basque chez les Arabes asiatiques, ainsi que chez ceux de l'Afrique. Le plus grand, appelé *bendyr,* a un diamètre de 40 centimètres. Son large cercle de bois, sur les bords duquel est collée une peau de chèvre, est percé dans sa largeur, à des distances égales, de trous d'une largeur suffisante pour que deux rondelles de tôle, de fer-blanc ou de cuivre puissent y être suspendues et se mouvoir en liberté, en sonnant l'une contre l'autre. Dans l'intérieur de l'instrument sont trois, cinq

(1) Ouvrage cité, 2me partie, ch. VII, art. 2.

ou sept cordes de boyau tendues, qui, par leurs vibrations, ajoute à la résonnance des tambours. On en vo ici à côté la disposition.

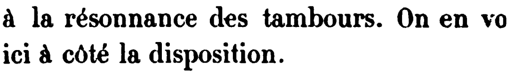




Fig. 31.

La deuxième espèce de tambour de ba que, appelée *mazhar*, ne diffère de la préc dente que par l'absence de cordes tendu dans l'intérieur, et par le remplacement d rondelles métalliques par des anneaux.

Le *târ* est la troisième sorte de tambou de basque : il est plus petit que les deu précédents, car son diamètre n'est que d 24 centimètres. Il est aussi couvert d'une peau de chèvre et quelque fois de bayâd, et ses ornements se composent de petites plaques d nacre et d'ivoire. Au lieu de deux rondelles en tôle, il en a quatre e cuivre dans chaque ouverture du cercle, et produit un cliquetis très éclatant quand on le frappe ou l'agite : il n'a pas de cordes tendues

La dernière variété d'instruments de cette espèce est le *req* : so diamètre n'est que de vingt centimètres. Il est couvert d'une peau d *bayâd*, dont le bruit est plus faible que celui de la peau de chèvre Au lieu de quatre rondelles par chaque ouverture du cercle qu'a l *târ*, le *req* n'en a que deux.

Les quatre tambours dont il vient d'être parlé sont des instrument de joie et d'amusement pour les femmes. Inséparable des réjouissances de noces, de la danse dans les harems et dans les lieux publics, des jeux de jongleurs et de saltimbanques, le tambour de basque est aussi l'accompagnement obligé du chant populaire; mais il n'est jamais employé dans les cérémonies religieuses ou autres. Le nom générique de tous ces tambours est *deff;* il rappelle le *toph* des Hébreux.

Plusieurs sortes de timbales sont en usage chez les Arabes; on e distingue même de sept espèces. Dans ce nombre, il en est qui servent dans les cérémonies publiques. Les plus grandes sont les *noqqârieh*, lesquelles sont en cuivre et portées sur le dos du chameau qui sert de monture au timbalier : elles sont inégales en volume; la plus grande a un diamètre de 65 centimètres; le diamètre de l'autr n'est que de 43 centimètres. Ces timbales se battent alternativemen avec de petits maillets de bois, la moins grande à coups précipités l'autre à coups plus lents, suivant le rhythme adopté par le timba

lier. Les Arabes de la Mauritanie ont des timbales du même genre, appelées *tobillets*. Elles sont en métal et couvertes de peau de chèvre préparée. Attachées l'une à l'autre par des cordes, elles se placent près du cou du cheval monté par le timbalier. On voit ci-contre la forme de cet instrument de percussion avec les baguettes, qui sont longues.

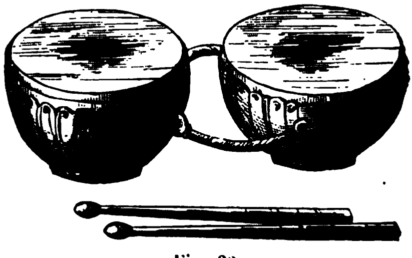


Fig. 32.

Les *naqrazân* sont des timbales de moyenne grandeur, dont l'une surpasse l'autre en volume dans une proportion semblable aux précédentes. La plus grande a un diamètre de 33 centimètres; le diamètre de l'autre n'est que de 27 centimètres. Celui qui bat les *naqrazân* est monté sur un âne; une de ses timbales est de chaque côté de l'animal. Les baguettes dont il se sert pour les battre sont plus petites que celles des timbales précédentes.

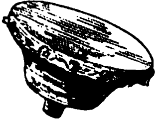
Le *tabil châmy* est une timbale isolée, originaire de la Syrie; elle a peu de profondeur relativement à sa largeur. Son diamètre, pris sur la peau qui la recouvre, est de 48 centimètres; sa profondeur est un peu moins de 11 centimètres. Celui qui bat cette timbale tient l'instrument suspendu sur son ventre par une courroie passant sur le cou. Les baguettes qui servent à la battre sont petites.

Le *tablat-eg-gaouyeh* est une petite timbale qui sert dans certaines cérémonies où paraissent les autorités des villes. Celui qui en joue est à cheval, tient de la main gauche la timbale par une poignée, et la bat de la droite avec une légère baguette. Le diamètre de cet instrument, à sa surface, est d'environ 22 centimètres, et sa profondeur, au centre, de 16 centimètres.

Une autre petite timbale, appelée *tabil migry*, c'est-à-dire, tambour occidental, est aussi quelquefois employée dans la musique. Son diamètre n'est que de 16 centimètres, et sa profondeur, de 135 millimètres. On la tient aussi par une poignée, et on la frappe avec un bout de lanière.

Les deux autres timbales ne sont pas en réalité des instruments de musique : l'une est le *bâz*, ou le *tablat-el-mouscher*. C'est cet instrument que plusieurs voyageurs ont appelé *timbale des derviches*, parce que les *foqarâs*, sorte de moines non cloîtrés, s'en servent pour régler

le rhythme de leurs danses. Le diamètre de cette timbale à sa surface n'est que de 14 centimètres. La forme de ce petit instrument est telle qu'on la voit ici à côté.


Fig. 33.

La dernière timbale, qui est plus souvent en bois qu'en cuivre, est le *tablat-el-mecheykh* (tambour de mendiant), avec lequel les pauvres des grandes villes se recommandent à la pitié publique.

Les grands tambours composent la dernière classe des instruments bruyants : on en fait un usage exagéré dans les marches militaires et les cérémonies publiques. Le plus volumineux de ces tambours est le *tabil tourky* (tambour turc). Il est semblable à l'ancienne grosse caisse militaire de la France, qui était deux fois plus longue que la grosse caisse actuelle. On le bat avec un bâton court terminé par un tampon recouvert de peau, et l'autre côté du cylindre est frappé par des lanières de cuir de buffle attachées à une baguette.


Fig. 34.

Un autre tambour, appelé *tabil bolady* (tambour du pays), est moins gros que le précédent, mais plus volumineux que les caisses militaires de l'armée française. Il se frappe de la même manière que le *tabil tourky*. Plusieurs tambours de cette espèce sont réunis dans les marches militaires et font entendre des rhythmes variés.

Les Arabes ont aussi un tambour de forme bizarre, appelé *darâboukkeh*, dont on voit ci-contre la représentation, fig. 34.

Il y a des *darâboukkeh* en bois et d'autres en terre cuite. Le corps est un vase creux sur lequel est tendue une peau de bayâd, collée sur ses bords. La queue est un cylindre long de 19 centimètres. Cette queue se place sous l'avant-bras gauche. On frappe ce tambour avec la main droite au centre de la peau, et avec les doigts de la main gauche sur les bords. L'usage de ce tambour est réservé aux saltimbanques, aux jongleurs, et aux musiciens ambulants qui accompagnent les danseuses publiques.

CHAPITRE ONZIÈME.

THÉORIE DE LA MUSIQUE ARABE.

La théorie d'un art n'est que la classification régulière de faits qui se sont produits dans la pratique de cet art, et la recherche des lois qui les régissent. Dans la musique d'un peuple, le fait primordial est la constitution de son échelle tonale. Chez aucune nation de la terre, l'échelle tonale ne s'est formulée *à priori* par des calculs de nombres, ou par des procédés de classification; l'instinct seul de la race a déterminé les intervalles des sons, par ses tendances mélodiques. Si certaines peuplades sauvages n'ont eu l'instinct que de quatre sons; si la race jaune ne fait usage dans ses chants que d'intervalles de tons entiers; si d'autres peuples ont des échelles de huit, de douze, de dix-sept, de vingt-deux, de vingt-quatre intervalles de sons contenus dans l'octave, aucun théoricien n'a imaginé ces divisions : chaque peuple a fait lui-même sa gamme, dirigé, à son insu, par un sentiment intime de certaines relations de sons, et sans se douter de ce qu'il faisait, si ce n'est par l'agrément qu'il y trouvait. La science, ou la théorie d'un art, ne le précède pas dans ses créations; elle le suit, car elle ne produit pas les faits; elle les constate et leur assigne un ordre logique. Telle est sa seule mission.

Qu'il y ait des théories fausses, non-seulement cela est possible, mais cela s'est vu maintes fois. Que faut-il en conclure, si ce n'est que les faits ont été mal observés, et que l'auteur a fait preuve de peu d'intelligence dans les inductions aussi bien que dans les déductions ? Ce qu'il a fait n'est pas une théorie; c'est un système plus ou moins erroné.

Je l'avoue, persuadé comme je le suis de ces vérités, je n'ai jamais compris les attaques dont les saines théories d'art sont souvent l'objet, sous prétexte qu'elles sont un obstacle opposé au génie des artistes, lequel doit s'affranchir, dit-on, du joug des règles arbitraires. Et d'abord il n'y a pas de règles arbitraires; car ce qui est arbitraire ne peut être donné comme règle. Les règles sont le résumé des faits d'expérience, dont l'existence dans l'art est constatée. De nouveaux

faits, découverts par le génie des artistes, peuvent se produire ; dar
ce cas, la science devient incomplète, et reste dans cet état jusqu'à c
qu'elle ait fait entrer les faits nouveaux dans son domaine, qu'elle e
ait apprécié la valeur, la signification réelle, et que, procédant pa
synthèse aussi bien que par analyse, elle en ait conclu des princip
généraux, qui embrassent toutes leurs applications. Il se peut qu'alo
la science soit en avant de l'art, et lui ouvre des voies nouvelles. Tel
est en réalité la théorie, si elle est bien faite. Ce simple exposé para
suffisant pour démontrer le vide des déclamations auxquelles elle
été si souvent en butte.

Si ces observations sont ici présentées, c'est qu'il s'est trouvé de
historiens de la musique qui, dominés par le préjugé qu'il n'y a ja
mais eu et qu'il ne peut y avoir qu'une gamme, à savoir celle de la mu
sique européenne, ont contesté la réalité des tonalités orientales et le
ont considérées comme de pures spéculations de théoriciens (1). L'é
chelle tonale de la musique arabe a été particulièrement apprécie
à ce point de vue. Sans avoir vu les instruments qui prouvent la pra
tique usuelle de cette échelle, on a nié qu'ils fussent tels qu'ils so
en effet (2), et, confondant les tonalités arabe et persane, on a mê
les théories de l'une et de l'autre, en tirant de faux arguments de leu
oppositions. On verra, par l'exposé contenu dans ce chapitre, que le
théoriciens arabes n'ont expliqué que la musique pratique en usag
dans leur pays, et qu'on ne peut les accuser d'y avoir substitué le
rêves de leur imagination. On pourrait désirer, dans leurs exposi
tions des faits, des procédés plus simples, un langage moins figur
moins énigmatique ; mais, si leur méthode est défectueuse, leu
sincérité est inattaquable.

Dès la fin du deuxième siècle de l'hégire (790-815 de l'ère chré
tienne), on aperçoit chez les Arabes quelques traces de formation d
dactique d'une science de la musique. Bien qu'aucun traité de ce
art appartenant à la même époque ne soit parvenu jusqu'à nous, o
en trouve des citations dans des écrits postérieurs. Le premier nom ci
d'un écrivain sur la musique est *Obeidallah ben Abdallah ben Tahe*
qui vécut sous les règnes des premiers Abbassides. *Ali d'Ispahan*

---

(1) Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen*. Introduction, p. 7-12. Adrien de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, t. I, livre II, ch. 3.

(2) Kosegarten, *Alii hispahanensis liber cantilenarum magnus*, t. I, p. 31.

qui parle de ce musicien, dit que son livre traitait des tons et des mutations (vraisemblablement des ornements) des chansons. Le plus ancien auteur arabe d'un traité de musique, dont nous possédons le livre, est Abunasr Mohammed ben Mohammed, surnommé *le Fârâbi* ou *Alfârâbi*. Il vécut dans le quatrième siècle de l'hégire, et mourut en 339 (943 de notre ère), comme on l'a vu précédemment. Instruit dans les lettres grecques, savant philosophe et mathématicien, il traduisit en arabe plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque les *Analytiques* d'Aristote. Il écrivit aussi deux livres sur la musique : le premier n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour; mais le Fârâbi nous apprend lui-même qu'il concernait les anciens écrivains qui ont traité de l'art musical. Le deuxième ouvrage, composé à Bagdad, nous est connu par deux manuscrits, qui se trouvent dans les bibliothèques de l'Escurial (Espagne) et de Leyde. Il a pour titre كتاب الموسيقي, *la Musique théorique et pratique.*

Ce livre est divisé en deux parties; la première, intitulée المدخل, *Introduction*, traite de la nature des sons et des intervalles; l'autre a pour objet l'art en lui-même, ou la *composition*, les lieux des sons ou des cordes dans les divers intervalles, leurs conjonctions, les systèmes ou formation des modes, les variétés d'instruments, et les rhythmes divers ou temps musicaux.

Le son le plus grave, dit le *Fârâbi*, est appelé المفروض, c'est à-dire *emprunté* : c'est le προσλαμβανόμενος des Grecs, qui répond à [bass clef note]

Après avoir défini les sons, tels qu'ils sont produits par la voix ou par les instruments, et démontré qu'ils se forment des vibrations de l'air, et que leurs intonations graves, moyennes ou aigues, sont en raison du volume des cordes, de leur tension et de leurs longueurs, il établit que la mélodie (1) est composée de la diversité des sons musicaux, disposés dans un certain ordre. La méthode de classification des sons, par l'auteur arabe, est exactement conforme à celle des théoriciens grecs.

Le Fârâbi passe ensuite à la représentation des sons par des signes, dans leur ordre tonal, et, continuant toujours à marcher sur les traces

---

(1) اللحن.

des auteurs grecs, il présente son grand système de quinze sons par les lettres ou chiffres arabes, dans l'ordre suivant, en lisant de droite à gauche :

ا ج د ه ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف

Lesquels signes correspondent aux quinze sons de cette notation :



A l'égard des intervalles formés par ces sons, le Fârâbi les divise comme Euclide en grands intervalles, qu'il nomme *majeurs,* et qui sont la *quarte,* la *quinte,* l'*octave,* la *onzième,* la *douzième*, et la *double octave.* Les petits intervalles ou intervalles *mineurs* sont la *tierce*, le *ton,* le *demi-ton majeur,* le *demi-ton mineur,* et le *diesis* ou quart de ton. L'écrivain avoue que ces intervalles ne correspondent pas à ceux des instruments inventés récemment en Arabie, et qui étaient inconnus auparavant.

Le Fârâbi traite ensuite des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, à la manière des Grecs, ainsi que de leurs divisions, puis des tétracordes et des modes. Ces modes, suivant sa doctrine, sont au nombre de seize, et se forment des quinze sons qu'on a vus ci-dessus, et qui sont ceux du mode hypodorien des Grecs.

On ne poussera pas plus loin ici l'examen de la théorie exposée par le Fârâbi, parce qu'il est évident, d'après ce qui vient d'en être dit, qu'elle n'est pas celle de la musique arabe dans la pratique, et qu'elle n'a pas d'analogie avec la doctrine des autres théoriciens de cette musique. Le Fârâbi, tout rempli de la lecture des écrivains grecs, n'a, en réalité, traité que de la musique grecque, qu'il s'efforçait vainement d'assimiler à la musique de sa nation. M. Kosegarten, ayant pris cet écrivain pour guide dans son travail sur la musique arabe, qui sert d'introduction à sa publication du grand livre de chansons d'Ali d'Hispahan, a donc pu croire et dire que la musique arabe n'était pas autre chose que la musique grecque (1), proposition repoussée d'une manière absolue par Kiesewetter (2).

(1) Kosegarten, ouvrage cité, t. I, ch. II, p. 33. — M. Salvador Daniel abonde dans cette erreur (*la Musique arabe,* passim).

(2) « Il se trouve à peine dans toute la musique arabe une idée qu'on puisse considérer

On pourrait croire, d'après ce qui précède, que l'échelle tonale des Arabes, ainsi que le système des modes de leur musique, n'étaient pas encore formulés à l'époque où le Fârâbi écrivit son ouvrage, s'il n'existait un autre traité de musique, composé dans la seconde moitié du même siècle, où l'on trouve les bases principales de cette tonalité. Ce livre est un des cinquante et un ouvrages, concernant toutes les sciences, qui forment une sorte d'encyclopédie, et qui ont pour auteurs des savants et des philosophes réunis en société, sous le nom de *frères de la pureté*. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Traité sur la musique, extrait des lettres des frères de la pureté* (1). On y trouve les divisions du ton par tiers et de l'octave en dix-sept intervalles, comme étant d'un usage pratique chez les Arabes. Il y est aussi parlé des principaux instruments qui sont encore entre les mains des musiciens, dans l'Asie occidentale, en Égypte et dans l'Afrique septentrionale, tels que l'*eoud*, les *tanbours*, le *rebâb*, le *zamr*, le *sournay*, le *deff*, et le *dubdah* ou *dâraboukkeh*. Aucune mention n'y est faite du livre du Fârâbi, qui paraît être resté en dehors du mouvement musical de l'Orient.

Après le quatrième siècle de l'hégire (xᵉ de notre ère), près de quatre cents ans s'écoulent sans fournir de nouveaux documents pour l'histoire de la musique arabe, bien que quelques noms d'écrivains sur cet art, qui vécurent dans cet intervalle, tels que ceux d'*Abd-el-Moumini*, *Abd-el-Alâisi-Kermâni*, et d'autres, soient parvenus jusqu'à nous, et qu'un traité sur la musique, composé par un Arabe d'Espagne, nommé *Mohammed ben Ahmed-el-Haddad*, mort en 561 (1165), soit mentionné par Casiri (2). Mais vers la fin du septième siècle de l'hégire (commencement du xivᵉ de l'ère chrétienne) paraissent plusieurs théoriciens qui ont traité du système de la musique arabe, conformément à la pratique de cet art. A leur tête se place *Ssaffieddin Abdolmonim ben Fachir-el-Ormewi-el-Baghdadi*, de

---

comme ayant été reçue des Grecs, *so findet sich in der ganzen Musik der Araber kaum ein Begriff, den man als nothwendig von den Griechen überkommen erklaren müste.* » (*Die Musik der Araber*, p. 9.)

(1) اخف ان العفان الموسيقى من حمله دسايل كتاب رساله فى علم

Le manuscrit de ce livre est à la Bibliothèque impériale de Paris. Il en a été fait un extrait dans l'année 750 de l'hégire (1349 de l'ère chrétienne), par *Mohammed-ben-Aboubekr-ben-Scerouni*, dont le manuscrit est dans la même Bibliothèque (n° 1215).

(2) Biblioth., II, 73.

race arabe et né à Bagdad, qui a écrit un traité de musique, dont le manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Vienne (1). Cet ouvrage fut composé pour Schezefeddin Haroun, fils du célèbre vizir mongol Schemseddin.

La doctrine de Ssaffieddin est basée sur la division du ton en trois parties, et de l'octave en dix-sept intervalles, dont quinze tiers de ton et deux demi-tons mineurs; ce qui est conforme à la pratique des musiciens, à la division du manche du grand *tanbour-kebyr tourky*, et au doigter de l'*e'raqyeh,* ainsi qu'on l'a vu précédemment. La théorie de la formation des intervalles des sons et de leur classification en consonnants et dissonants (dans leurs successions) est la partie la plus obscure et la plus embarrassée du livre. Plus mathématicien que musicien, Ssaffieddin emploie un grand luxe de calculs, de figures de géométrie et de cercles diversement divisés pour démontrer des choses simples, que la méthode didactique des Européens présenterait sous des formes beaucoup plus intelligibles. Au reste, ce défaut de netteté, de simplicité dans une exposition scientifique, n'est pas particulier à ce théoricien arabe : un ouvrage didactique, conçu dans les conditions nécessaires pour des intelligences européennes, serait antipathique à l'organisation des peuples sémitiques. Il est dans leur nature de se complaire dans le vague et l'obscur. Le Fârâbi, accoutumé par de longues études à la méthode des Grecs, fait seul exception à cet égard entre tous les écrivains arabes sur la musique. C'est dans le livre de Ssaffieddin qu'on trouve pour la première fois la démonstration de la composition des modes ou makâmat, par des dispositions circulaires, dont on a vu des exemples dans le chapitre IVᵉ de ce quatrième livre (page 42).

Des auteurs persans d'encyclopédies ont reproduit en partie, dans les traités de musique qui en sont une division, la théorie de Ssaffieddin, en l'abrégeant, et parfois en lui donnant plus de lucidité. Le premier de ces écrivains est *Mahmoud Schirafi*, mort dans l'année 716 de l'hégire (1315); l'autre est *Mahmoud d'Amoul* qui écrivait en 750 (1340). Le plus célèbre des auteurs persans qui ont traité de la musique suivant la doctrine arabe est *Abd-el-Khâdir ben Gaibi*, né à Samarcand, qui vivait à Constantinople et dédia son livre à *Amurat*,

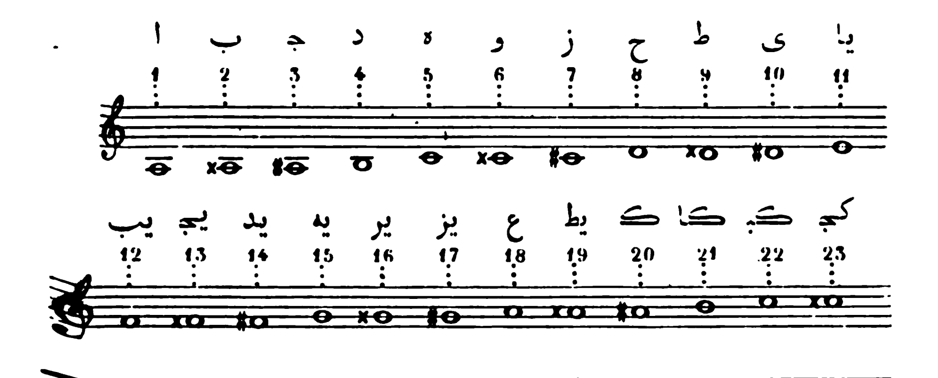
(1) Collection *Rzewuski*, n° 164.

fils de Mahomet, fils de Bayezid (ou *Bajazet*), *sultan des Ottomans*; ce qui indique précisément l'époque où cet ouvrage fut composé, car ce prince ne peut être qu'Amurat II, qui succéda à son père l'an 824 de l'hégire (1421). Ce livre a pour titre : *Traité concernant les modulations dans la science des combinaisons de sons et de rhythmes* (1). Il y a plus de clarté dans l'exposé des faits de la pratique chez cet écrivain que dans les ouvrages de ceux qui le précédèrent, et le système tonal de la musique arabe, soit dans l'échelle des sons, soit dans les modes, est présenté par lui d'une manière plus simple et plus nette, quoiqu'il affectionne aussi les formes géométriques.

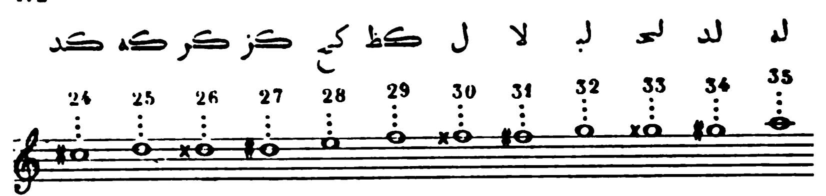
Le système complet des sons est borné au nombre de trente-cinq, c'est-à-dire deux octaves, dans le livre d'Abd-el-Khâdir, au lieu de quarante, qui est celui de tous les auteurs postérieurs au commencement du quinzième siècle. Dans la première octave, sa notation est conforme à celle de ces auteurs; mais, dans la seconde octave, elle paraît complétement différente. Voici sa notation :

يح	يز	يو	يه	يد	يج	يب	يا	ى	ط	ح	ز	و	ه	د	ج	ب	ا
18	17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
له	لد	لج	لب	لا	ل	كط	كح	كز	كو	كه	كد	كج	كب	كا	ك	يط	
35	34	33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	

Traduction de ces signes en notation européenne.

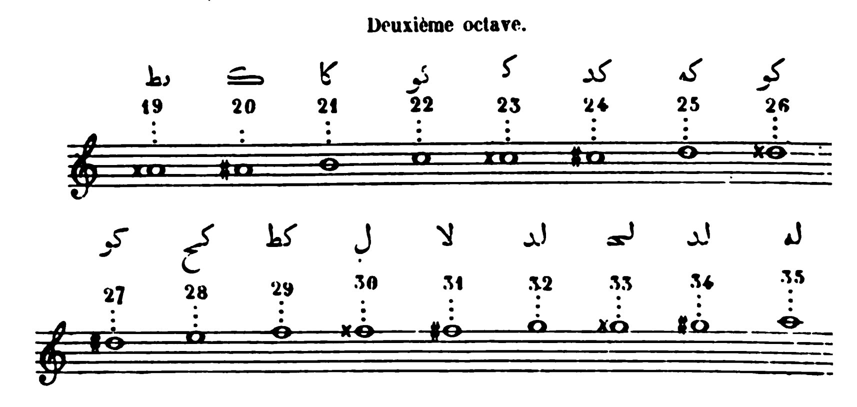


(1) كتاب مقاصد الالحان فى علم تاليف النغم والاوزان
Le manuscrit de ce traité de musique est à la bibliothèque de Leyde, sous le n° 1061.



La première octave étant semblable aux signes des théoriciens p
térieurs à *Abd-el-Khâdir*, on ne répétera pas les signes de cette oct
dans la comparaison qui va être faite, et l'on ne s'occupera que de
deuxième octave. On remarquera que, depuis le chiffre 30 jusqu'à :
les signes redeviennent semblables dans les deux notations.

Notation des théoriciens arabes, depuis la seconde moitié du IX[e] *siè de l'hégire* (XV[e] *de l'ère chrétienne*), *et dans les temps postérieurs.*

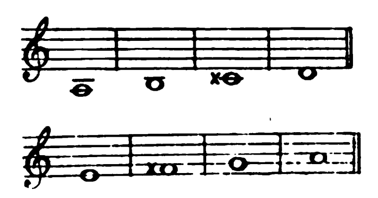


La différence des signes de cette seconde octave dans les deux n
tations d'Abd-el-Khâdir et des écrivains postérieurs, bien que se
sible à l'œil de tout autre qu'un Arabe, n'est pourtant qu'apparen
car les lettres liées ك et ڪ sont toutes deux les signes de *caf*, c'est
dire de Q ou C, qui se combinent avec d'autres lettres pour forn
les nombres 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 et 29. Les lettres liées s
celles-ci, dans l'une et dans l'autre notation.
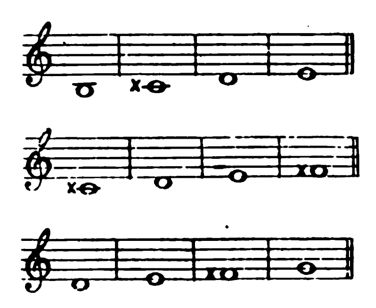
21	22	23	24	25	26	27	28,	29.
qa.	qb.	qg.	qd.	qh.	qou.	qz.	qhh.	qtt.

Abd-el-Khâdir enseigne la formation des modes *o'chaq*, *abouseyl*
zenkla, *isfahân*, *kirdanyeh*, *mahyar*, *hosseyny*, *zyrâfkend*, *hog*
rahahouy, *koucht*, *e'raq*, *bouzourk*, ainsi que leurs circulations, c

; à la pratique (1); mais il ne dit rien des mers modales ni ositions de ces modes, si fréquemment employées par les arabes (2). Les *mers* des modes sont les deux tétracordes qui t à leur formation, comme on le voit dans ces tétracordes ı mode *o'chaq :*



de constitution des *mers* qui concourent à la formation des que la première et la quatrième note doivent être toujours .ature, comme on le voit ici :



[hAdir traite longuement de la mesure musicale, non en et par une considération abstraite du temps, mais suivant ıtion à la prosodie. Ainsi la mesure binaire n'est pour lui ıté de deux longues, ou d'une longue et deux brèves; la ·naire est déterminée par l'ïambe et le trochée. Toutefois e manque de régularité; car, suivant sa méthode, qui conquer les durées des syllabes par des nombres de points, ongues plus longues que d'autres, les marquant tantôt par ;, tantôt par trois, par quatre, par cinq et même par huit (3); ıbsolument inadmissible en musique. Un ancien chant noté c les signes qu'on vient de voir, et mesuré par les points,

·e IV de cette histoire, ch. IV, t. II, p. 42 et suiv.
. 51-52.
ı. V, p. 68.

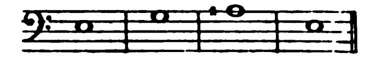
fournit la démonstration de l'impossibilité d'appliquer un pareil sys tème à la musique pratique ; car, voulant traduire en notation euro péenne ces durées variables, Kiesewetter s'est vu obligé de change le temps musical presque à chaque mesure, c'est-à-dire, de n'avoi plus ni mesure ni rhythme. Quelles que soient, dans le langage parl des Arabes de diverses parties de l'Asie et de l'Afrique, les différence de prononciation des syllabes, leur chant est toujours mesuré musi calement, ainsi qu'on l'a vu par leurs mélodies rapportées dans c livre, et toutes les syllabes longues et brèves y sont ramenées l'unité de leurs durées relatives, en rapport avec ce temps musical Pas de mélodie possible sans la stricte observation de cette règl fondamentale.

Depuis la seconde moitié du quinzième siècle, la théorie de la mu sique arabe ne paraît plus avoir varié et a toujours été conforme au faits de la pratique. La capacité des écrivains sur cet art est raremen à la hauteur de la mission qu'ils se donnent. La plupart emploien beaucoup de temps à raconter des fables sur l'origine, la puissance e les effets de la musique ; leur langage, presque toujours figuré, cach sous des phrases vides l'insuffisance de leurs connaissances dans l'ar dont ils entreprennent l'explication. Ces défauts sont surtout sensi bles dans les traités de musique écrits dans les temps les plus rap prochés. Les contradictions qui se rencontrent entre eux proviennen de ce que les uns ont exposé le système tonal des Persans qui divisen le ton par quarts, tandis que les autres ont traité du système arabe, o le même intervalle est divisé par tiers. Tous ceux de la première ca tégorie doivent être écartés en ce moment, où il s'agit seulement d musique arabe.
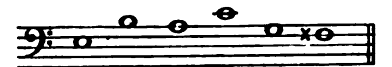
A partir de la seconde moitié du quinzième siècle, les auteurs d traités qui concernent cette musique paraissent tous d'accord pou fixer à quarante les limites du diagramme général des sons, lesquels à raison de quinze tiers de ton et deux demi-tons par octave, donnen deux octaves et une tierce moyenne. Leur notation de ces sons se com pose, comme on l'a vu, de lettres et de chiffres arabes, depuis 1 jus qu'à 40. Cette notation, usitée dans la théorie, n'a jamais servi à l transmission des chants, qui ne se fait, dans toute l'Asie et l'Afrique que par l'audition. La mélodie ancienne notée par Abd-el-Khâdi est peut-être le seul exemple de ce genre.

On serait dans l'erreur si l'on se persuadait que les théoricien

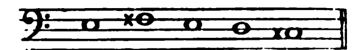
arabes, dominés par l'emploi plus ou moins fréquent des intervalles de tiers de ton, suivant le mode, n'ont pas connu les intervalles diatoniques; car ils en ont même fait la base de la formation de quelques-uns de leurs modes, dans ce qu'ils nomment les *racines* ou *bordâh* (1) de ces modes. La formation d'un mode par les *bordâh* consiste à réunir dans une certaine forme concise les sons caractéristiques de ce mode. Par exemple, la formation du mode *isfahân* se fait par les successions suivantes, où l'on ne voit que des sons diatoniques :



Pour un mode dont la plupart des sons appartiennent à l'ordre diatonique, mais où il y a un tiers de ton, on prend comme modèle le mode *zyrâfkend*, formé des six bordâhs suivants, qui en sont les caractéristiques :



Si l'on veut former un mode dans lequel il y ait deux intervalles de tiers de ton, on prend le mode *é'raq*, dont les caractéristiques sont les suivantes :



Ces formules ont pour objet de faire connaître les sons et les intervalles principaux et caractéristiques d'un mode, pour la composition des mélodies dans ce mode.

Un auteur, *Schamseddin-el-Saidaoui-el-Demeschki*, qui paraît avoir vécu au commencement du dix-septième siècle de notre ère, a écrit un grand traité de musique, lequel est intitulé : *Livre des tons* (2). Il y explique la composition des modes par des formules inscrites dans des cercles, suivant la méthode de plusieurs théoriciens arabes. La Borde, ou plutôt le traducteur (3) d'un fragment de cet ouvrage, in-

(1) *Bordâh*, mot persan qui signifie *ton*.

(2) Le manuscrit est à la Bibliothèque impériale de Paris, n° 1214, in-4°.

(3) Pigeon de Saint-Paterne, interprète pour les langues orientales, sous le règne de Louis XVI.

séré dans l'*Essai sur la musique* (1), n'a rien compris à ces formules, qu'il a prises pour des airs. Les expressions dont il s'est servi, *descente avec vitesse, élévation avec vitesse, marche rapide,* pour expliquer les mouvements des sons, ne se trouvent pas dans le texte arabe ; car le mot عفق *âfq*, qu'il interprète par *marche rapide,* signifie *retranchement, soustraction,* parce que l'intervalle, au lieu d'être le ton diatonique, n'est que le *deux tiers de ton,* plus grand d'un comma que le demi-ton majeur, et بقه *baqeh,* est le *tiers de ton,* plus petit d'un *comma,* ou un neuvième de ton, que le demi-ton mineur. La phrase du texte indique donc des intervalles moindres que les diatoniques et non des mouvements rapides. Les musiciens arabes de l'époque actuelle, bien que fort ignorants de la théorie de leur musique, désignent par les noms d'*âfq* et de *bâqeh* les intervalles de sons moins grands que les diatoniques (2). Ajoutons que le traducteur, n'ayant pas connaissance du système de la tonalité arabe, a mal représenté les sons de la formule qu'il avait sous les yeux. Confiant dans la fidélité de la traduction du mode *zyrâfkend,* La Borde en donne cette explication dépourvue de sens :

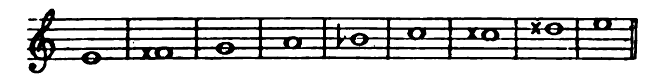
Prenez votre ton en *ré*.
Descendez à l'*ut*.
De là, passez au *fa* (avec rapidité),
Et descendez par toutes les notes avec vitesse au *si*,
Où vous ferez une pause.
Remontez à l'*ut*.
Finissez au *si*.

Voulant réaliser cette prétendue formule du mode *zyrâfkend,* Dalberg l'a notée de cette manière (3) :

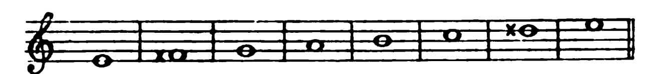


(1) T. I, pp. 185-187.
(2) Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, ch. II, art. 2.
(3) *Ueber die Musik der Indier*, p. 115.
(4) Il y a lieu de s'étonner qu'un musicien aussi instruit que le baron de Dalberg ait noté ce passage, entièrement dépourvu de sens musical, et n'ait pas vu qu'on n'en peut rien tirer pour la constitution d'un mode. Il n'est pas moins extraordinaire que Kiesewetter, citant ce passage (*Die Musik der Araber*, p. 63), y ait fait des corrections qui ne sont pas plus sensées.

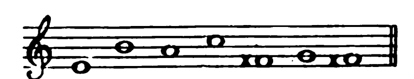
Ni dans les circulations primitives et fondamentales des modes de la musique arabe, ni dans les transpositions de ces modes, le mode *zyrâfkend* n'est placé sur ces degrés, et la composition d'un mode ne commence jamais par un autre son que par celui de la tonique. Suivant la théorie, la dix-septième transposition de ce mode est celle-ci :



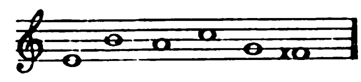
Dans la pratique des Arabes asiatiques de l'époque actuelle, la forme de cette gamme est modifiée de la manière suivante :



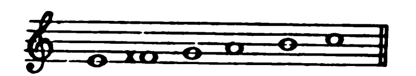
Pour rendre au texte de *Schamseddin* sa véritable signification, il faut reconnaître d'abord que, par une de ces fautes de copiste si multipliées dans les manuscrits arabes de traités de musique, la note fondamentale du mode a été oubliée : or, en l'absence de cette caractéristique essentielle, la composition d'un mode est impossible. Rétablissant donc la tonique du mode qui, comme on le voit, répond à notre *mi*, et considérant que le traducteur, persuadé que la tonalité arabe était diatonique comme la nôtre, n'a pu comprendre la signification des signes de la notation, et a placé une sixte trop bas les deux premières notes (*ré, ut* au lieu de *si, la*), donnons à la deuxième note de la gamme son signe d'altération. Le mouvement de quarte qu'il a fait ensuite résulte de ce qu'il n'a pas remarqué que les signes indiquent la distance d'un ton et d'un demi-ton ; d'où il suit que l'intervalle doit être une tierce mineure et non une quarte. Enfin, le mouvement de quinte descendant, accompagné du mot باقه *bâyeh*, ne signifie pas que ce mouvement doit être rapide, mais que la quinte est moindre que juste. Le reste demeure tel qu'il est. La traduction de la formule ainsi rétablie, la notation européenne doit donc être celle-ci :



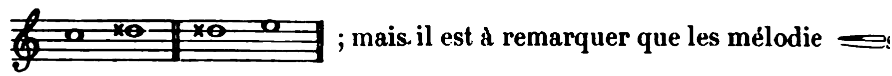
Cette formule est équivalente à celle qu'on a vue précédemment :



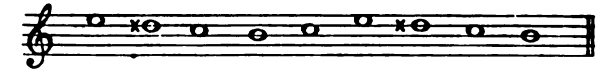
Mais celle-ci est plus régulière, en ce que la composition d'un mode en récapitule les sons et les intervalles caractéristiques, sans en répéter aucun, si ce n'est pour indiquer la cadence finale. En réalité, cette composition n'est que le résumé de la gamme de l'hexacorde :



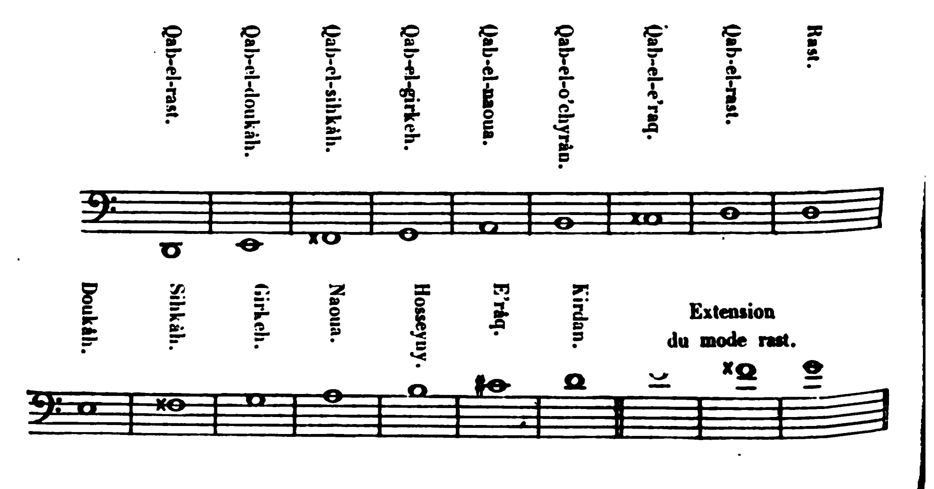
elle a pour objet de récapituler les mouvements d'intervalles les plus usités dans les mélodies. On remarquera sans doute que deux intervalles bien caractéristiques n'y paraissent pas, à savoir,



; mais il est à remarquer que les mélodies arabes, particulièrement celles qui appartiennent aux temps anciens, dépassent rarement les bornes d'une sixte. Les chants plus modernes emploient seuls ces intervalles, parce que leur étendue est plus large. Il n'est pas rare d'y rencontrer ces formes, dans le mode *zyrâfkend* :



Les Arabes distinguent les sons de leur échelle tonale par des noms qui indiquent le mode dont chaque son est tonique. Quelques-uns de ces modes ont des dénominations modernes. L'octave supérieure est celle qu'on désigne par ces noms ; quant aux sons de l'octave grave, ils ajoutent au nom de chaque son l'épithète de *Qab*, qui signifie *chef*. Voici la liste de ces noms rangés dans l'ordre du mode *rast*.



Le plus grand nombre d'écrivains arabes sur la théorie de la musique appartiennent à la seconde moitié du dix-septième siècle ; c'est ussi à la même époque, depuis la chute du califat, que les Arabes uirent d'une tranquillité qui avait été presque incessamment troublée pendant de longues périodes. Dans ce temps de luxe et de jouissances sensuelles, la musique, qui n'est qu'un plaisir de distraction our les Orientaux favorisés de la fortune, tandis qu'elle est à la fois n besoin et une consolation pour le peuple, la musique et la danse rent les jouissances suprêmes au milieu de l'ennui des harems. plendidement récompensés, les chanteurs et les joueurs d'instruments se multipliaient et ne négligeaient aucun moyen d'augmenter eur habileté. Telle est sans doute la cause pour laquelle bon nombre e traités de musique furent alors composés ou extraits d'anciens uvrages, d'où l'on écartait ce qui était trop scientifique et difficile. 'intelligence ne fut pas constamment suffisante dans ces travaux de emaniements. La netteté, la précision, sont presque toujours absentes e l'exposé des principes ; la forme énigmatique environne les choses es plus simples et les transforme en problèmes. Prenant indifféremment leurs matériaux dans d'anciens ouvrages arabes et persans, dont les principes de tonalité sont différents, les auteurs anonymes de ces traités associent souvent des choses contradictoires. Il 'est pas rare de trouver dans leurs ouvrages la preuve qu'ils n'entendaient pas eux-mêmes ce qu'ils tiraient de ces sources anciennes. joutons que les copistes des manuscrits, presque toujours étrangers u sujet qui y est traité, y ont ajouté d'innombrables fautes (1). Tou-

(1) Parlant des traités de musique qu'il avait rapportés de l'Égypte, Villoteau nous apprend u'il eut recours à plusieurs personnes instruites dans la langue arabe, pour en avoir la traduction. Un de ces livres anonymes avait pour titre : *l'Arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical*. Le célèbre orientaliste M. Silvestre de Sacy, lit-il, voulut bien avoir la bonté de le traduire, de corriger les fautes, les contre-sens, les ransposition et les redites inutiles, dont le texte était rempli par l'ignorance du copiste rabe, enfin, d'éclaircir les passages difficiles et obscurs.

D'autres ouvrages, dont les manuscrits appartenaient à Villoteau, furent traduits, pour lui, ar deux habiles professeurs d'arabe, MM. Sédillot et Herbin ; ils étaient aussi remplis des mêmes défauts, et pires encore.

C'est surtout aux travaux de Villoteau, si consciencieux et si patient, qu'on est redevable e la connaissance de la pratique de la musique chez les Arabes, mise en harmonie avec la héorie, laquelle a été débarrassée par lui de ses obscurités et de ses contradictions partielles, ans son intéressant mémoire, intitulé *de l'État actuel de l'art musical en Égypte*, souvent

tefois, et nonobstant ces graves imperfections, les ouvrages dont s'agit s'accordent sur les principes ainsi que sur les faits essentie par lesquels la musique arabe est constituée. Ces conditions fond mentales se trouvent entières et complètes dans le livre de Schamse din, ainsi que dans la plupart des traités de musique d'une époq postérieure. Elles consistent : 1° dans le nombre des sons du systèn fixé à quarante, lesquels forment deux octaves et une tierce moyenn 2° dans la division des tons par des tiers de tons et de l'octave dix-sept intervalles, dont deux demi-tons invariables; 3° dans la r présentation des quarante sons du système par les chiffres arabe dont chacun est le signe d'une intonation déterminée; 4° dans la fo mation de douze modes principaux, dont certains degrés demeure invariables, tandis que les autres sont modifiés dans leurs inton tions, et engendrent quatre-vingt-quatre gammes ou *circulations;* 5° enfin dans la transposition des douze gammes primitives des mod ou circulations, sur les dix-sept degrés de l'octave, ce qui produit total de deux cent quatre gammes, toutes différentes les unes des autr par quelque côté. Il suit de là que, si les quatre-vingt-quatre ci culations étaient transposées de même sur chacun des dix-sept degr de l'octave, il en résulterait le nombre prodigieux de *quatorze ce vingt-huit gammes*, ayant toutes quelque différence d'intonation et position.

A ces bases de la théorie, la pratique ajoute la démonstration réel de l'échelle tonale par ses instruments, et par le caractère éminemme sémitique de ses modulations et des ornements de son chant. El confirme le silence de cette théorie à l'égard de l'harmonie, non-se lement parce que ses interprètes n'en font aucun usage, mais surto parce qu'ils se montrent désagréablement affectés en écoutant s effets et incapables de la comprendre.

La véritable tonalité de la musique arabe a été mal connue et m appréciée, non-seulement par ceux qui en nient la réalité, sans s

cité dans notre livre. Le séjour de trois années qu'il avait fait dans ce pays, pour s'y livrer à recherches sur cet objet, l'avait rendu plus apte qu'aucun autre à le traiter.

Il y a aussi des choses utiles pour l'histoire de la théorie de la musique arabe dans l' vrage de Kiesewetter, *die Musik der Araber;* mais il doit être lu avec circonspection cause des opinions préconçues et fausses de l'auteur sur les choses les plus importantes en particulier sur la tonalité de la musique arabe.

voir de quoi il s'agit, mais par des savants habitués, par la nature de leurs travaux, à l'examen des questions d'acoustique. C'est ainsi que Delezenne, voulant faire une application des tables de logarithmes acoustiques au système de la tonalité de la musique arabe, a supposé que les dix-sept intervalles de l'octave de cette échelle sont tempérés, c'est-à-dire égaux (1); erreur partagée aussi par Villoteau. Le système vrai de cette musique a pour base l'égalité des tons conforme aux principes des pythagoriciens, dans la proportion de 9 : 8, et les demi-tons mineurs, comme les *limma*, c'est-à-dire dans la proportion de 256 : 243. Or ces tons majeurs sont divisés par tiers, dans la théorie de la musique arabe, au lieu de l'être par deux demi-tons, l'un mineur $\left(\frac{256}{243}\right)$, l'autre majeur $\left(\frac{2187}{2048}\right)$. Ce sont ces intermédiaires des tons qui affectent notre sentiment musical de fausseté d'intonation; quant aux autres notes de la gamme, elles sont semblables à celle de la gamme pythagoricienne, qui, ainsi que cela sera démontré en son lieu, dans cette Histoire, est la gamme véritable de la musique moderne.

Dans la musique arabe, les notes diatoniques de la gamme *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la,* sont semblables à celles de la gamme de Pythagore et de ses disciples; mais tous les sons intermédiaires sont faux pour une oreille européenne. On voit donc qu'en faisant de l'échelle arabe une gamme tempérée des dix-sept intervalles égaux, Delezenne a pris pour base une erreur qui a faussé tous ses nombres logarithmiques. Telle en est la déviation, qu'il arrive à trouver le *mi* de la gamme arabe un quart de ton trop haut, tandis que ce *mi* sonne précisément la quinte juste de la note fondamentale (*la*).

Ici finit l'histoire de la musique chez les peuples de cette race sémitique, si originale et si différente des autres familles perfectibles. Nous la retrouverons encore, dans la suite de cette Histoire générale de l'art, exerçant sa part d'influence musicale dans l'Asie Mineure, dans la Grèce, dans l'Étrurie, en Sicile et en Espagne. De grandes catastrophes et les ravages de la succession des siècles ont fait disparaître des peuples célèbres de cette race, en ont dispersé d'autres, et ont réduit à une condition misérable ce qui reste de ces anciens domina-

(1) *Table de logarithmes acoustiques depuis 1 jusqu'à 1200* (Lille, 1857), p. 52.

teurs de l'Asie occidentale; mais les débris de leurs monuments attestent à quel degré d'avancement ils étaient parvenus dnas la civilisation et dans les arts; ils démontrent à l'évidence, par la nature et la variété de leurs instruments de musique, leur supériorité relative dans cet art sur d'autres grands peuples de l'antiquité dont il sera parlé dans la suite de notre livre.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES ARIENS.

LIVRE CINQUIÈME.

MUSIQUE DES HABITANTS DE L'INDE.

CHAPITRE PREMIER.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

une époque qui ne peut être déterminée par la chronologie, ce qu'elle appartient aux temps antéhistoriques, existait une ulation de race blanche, dont le berceau paraît avoir été l'*Arye*, trée située entre la Perse et l'Inde, au sud de la Bactriane. L'hise donne à cette race le nom d'*ariane*, ou *arienne*, à cause de son mier séjour dans l'Arye. Longtemps après, les deux rameaux ıcipaux de cette souche furent connus sous les noms d'*Indiens* ou *dous*, et de *Perses* ou *Persans*. Selon toute vraisemblance, la cause la séparation de cette race en deux nations distinctes fut l'accroisent de la population dans des proportions si considérables, que les rens de subsistance étaient devenus insuffisants dans le pays ha-; car tel fut toujours le motif impérieux des migrations des peu-. Cependant un savant indianiste, M. le professeur Albert Weber, Berlin, a cru apercevoir la cause de la séparation des Ariens, en ians et Indiens, dans la différence des tendances religieuses des et des autres, les premiers donnant le rang suprême à certaines nités morales, objets de leur culte, tandis que les autres avaient giné des dieux en rapport intime avec toutes les parties de la ıre (1). Quoi qu'il en soit, ceux-ci s'éloignèrent de l'Arye; ils ıchirent la chaîne de l'Himalaya, où se trouvent les plus hautes ntagnes de la terre, et s'établirent dans le *Penjab* ou *Panjab*, entre fleuves Caboul et Indus.

) *Histoire de la littérature indienne;* introduction, p. 14 de la traduction française de lfred Sadous (Paris, 1859).

Quelles preuves, dira-t-on, existe-t-il de cette origine de la population de l'Inde? Des preuves, dans le sens attribué aux choses historiques, on comprend qu'il ne peut en être donné pour des événements d'une antiquité si reculée; mais il en est d'inductives dont la valeur ne peut être méconnue. En premier lieu, les Hindous se donnent eux-mêmes le nom d'*Aryas*, dans les hymnes les plus anciens du *Rig-Véda*, le premier des quatre recueils de leur liturgie brahmanique. Or ces hymnes fournissent, par divers passages, la preuve que, lorsqu'ils furent composés, les Aryas étaient encore aux frontières de l'Inde, c'est-à-dire dans le Penjab. Il n'y a pas, à la vérité, dans le Rig-Véda, un seul passage où il soit dit que ces Aryas étaient venus du dehors; mais nous savons que leur nom vient de l'Arye, comme celui des Ariens de la Bactriane et de la Perse; nous savons que le type physiologique des Hindous présente le même caractère que celui des habitants de la Perse; nous connaissons les rapports de leurs langues anciennes, en ce qui concerne les premiers besoins de la vie : ces rapprochements paraissent assez décisifs pour lever tous les doutes à l'égard de la parenté des *Aryas* de l'Inde et des *Ariens* qui ont peuplé une partie de l'Asie centrale, l'Asie Mineure, la Grèce et toute l'Europe. Il y a d'ailleurs, dans le grand hymne de *Dîrghatamas* (1), un passage qui semble faire allusion au séjour plus ou moins long des Aryas dans la région de l'Himalaya; le voici : « Le Ciel est mon père. J'ai pour mère la grande Terre; « *la partie la plus haute de sa surface est sa matrice;* c'est là que le « père féconde le sein de celle qui est son épouse et sa fille. » Ajoutons qu'un chant de l'Inde ancienne se nomme *Aryâ*, et qu'un mode de la musique persane a le même nom.

Ce serait en vain qu'on essayerait de pénétrer le mystère du temps écoulé depuis la séparation des Ariens en deux grandes fractions, jusqu'à ce que les Aryas, se trouvant trop à l'étroit dans le Penjab, prirent la résolution de franchir l'Indus et de s'étendre dans la vaste contrée qu'ils voyaient se développer au-delà de ce fleuve. Les plus anciens hymnes du *Rig-Véda* fournissent néanmoins un renseignement précieux, en ce qu'ils font voir ces Aryas encore confinés à l'entrée de l'Inde, dans la position qui vient de leur être assignée.

(1) Voyez la traduction du *Rig-Véda*, par M. Victor Langlois.

A l'époque où ces hymnes furent composés, la langue des Aryas n'était plus celle des Ariens de la Bactriane et de la Perse; c'était le sanscrit, renfermé, il est vrai, dans ses formes les plus simples et dans le vocabulaire le moins riche (1); mais, enfin, quels que fussent les rapports de cette langue avec l'*aryan* primitif, c'était une langue nouvelle. Si l'on réfléchit au long espace de temps nécessaire pour l'altération progressive d'une langue première et sa transformation en une langue nouvelle, on comprendra que ce travail n'a pu se faire que dans une succession de plusieurs siècles, auxquels il faut ajouter le temps considérable employé à la translation d'une population entière à travers tous les obstacles que devaient offrir alors les plus hautes montagnes de la terre, et de plus le séjour que durent y faire les Aryas, pendant un temps plus ou moins long. Après leur établissement dans le Penjab, ils durent y vivre longtemps, retenus par les avantages que leur offrait le sol pour la nourriture des troupeaux et pour l'agriculture. De longues périodes durent se succéder avant que ces ressources fussent devenues insuffisantes, et que les accroissements de la population fussent assez considérables pour rendre nécessaire le passage difficile de l'Indus et l'acquisition de plus vastes territoires. On peut suivre', dit M. Weber (2), pas à pas, dans la littérature des Hindous, leur départ de ce pays et leurs progrès à travers l'Inde. Ils partirent, au nord du grand désert de Marwar, pour aller vers la Sâraswati, considérée plus tard comme un fleuve sacré. Là ils durent s'arrêter longtemps encore, comme l'indique le caractère de sainteté de cette contrée. Dans la suite, l'immigration s'étendit jusqu'au Gange et se développa sur les rives de ce fleuve. On estime à mille ans environ le temps écoulé depuis le départ du Penjab jusqu'à ce que les Ariens fussent en pleine possession de l'Inde et l'eussent peuplée. Tout cela était déjà si ancien au temps d'Alexandre, que les Grecs, compagnons de ce conquérant, n'aperçurent chez les Indiens aucun souvenir

(1) En considérant les analogies et les dissemblances du sanscrit et du zend, on en a conclu qu'il y eut une langue aryane primitive, d'où ces deux langues sont dérivées. Assez rapprochées d'abord, lorsque leurs vocabulaires répondaient aux idées et aux besoins de populations peu avancées dans la civilisation, elles s'écartent de plus en plus, en raison du développement progressif des connaissances pratiques et spéculatives, dans des directions différentes.

(2) Ouvrage cité, p. 16.

d'émigration. A cette époque, la constitution brahmanique du pays était complète, et conforme au code des lois de Manou, depuis huit ou neuf siècles.

L'invasion et la conquête de l'Inde par les Aryas n'avaient pu se faire sans rencontrer de résistance; car ils y trouvèrent une population inculte et barbare, mais énergique, qu'il fallut combattre et vaincre. On assure qu'il existe encore quelques tribus issues de ce premiers occupants dans les montagnes de l'Hindoustan, environnées de précipices qui en défendent l'accès. Cette population primitive de l'Inde provenait de familles sauvées du grand déluge sur les cimes de l'Himalaya, et qui descendirent ensuite de ces montagnes par le versant méridional, tandis que les ancêtres des Ariens prenaient une direction opposée (1). Que les uns et les autres appartinssent à la même race, c'est-à-dire, à la race blanche, cela n'est pas douteux, car les vaincus de la première population indienne, opprimés qu'ils étaient par les vainqueurs, ont formé la quatrième et dernière caste de l'organisation brahmanique. Ainsi qu'on le voit dans les plus anciens hymnes des Védas, cette organisation est précédée par des traditions d'existence patriarcale chez les Aryas. L'agriculture et l'élève des troupeaux sont les sources de la richesse commune et privée. Chaque chef de famille est prêtre dans sa maison il offre des sacrifices aux dieux bons, pour qu'ils répandent leur bienfaits sur sa famille; aux dieux méchants, pour qu'ils détournent de lui leur force redoutable et frappent ses ennemis. La plus haute considération environne les femmes; parmi elles se rencontrent des poëtes, des reines; elles cultivent avec soin la musique et la danse. Les poëtes improvisateurs des hymnes sont en même temps compositeurs des mélodies. Les anciens hymmes des Védas, qui fournissent ces renseignements sur la jeunesse de la race arienne, sont considérés par les meilleurs indianistes comme les sources certaines, authentiques, des premiers temps de l'histoire de l'Inde.

La civilisation des Aryas se développa et progressa pendant le long espace de temps qu'ils durent employer à se mettre en pleine pos

(1) Des découvertes très-récentes ont fait retrouver dans l'Inde des signes certains d'un *âge de pierre* semblable à celui de l'Europe. Ces indices consistent en armes et ustensiles faits de silex, d'os de poissons et d'animaux terrestres, enfouis dans la terre, à des profondeurs diverses.

session de l'Inde jusqu'aux rives du Gange. Un phénomène singulier se fait remarquer longtemps après chez les Hindous; parvenus à une puissante organisation sociale; parlant et écrivant une langue désignée comme parfaite par son nom (*sâmskrita*); cultivant tous les genres de poésie, toutes les sciences, et créant tous les systèmes de philosophie, ils n'ont pas d'histoire proprement dite, car, chez eux, l'histoire est encore de la poésie, où la réalité des faits se mêle aux fictions, au merveilleux, et dans laquelle on chercherait en vain des notions exactes de chronologie et de géographie. Avant l'expédition d'Alexandre, il n'y a pas de date certaine dans l'histoire de l'Inde, et ce n'est qu'après la conquête des Musulmans qu'il est possible d'assigner aux événements de l'histoire intérieure du pays leur ordre naturel et rationnel. Pour les temps antérieurs, et surtout pour l'antiquité, les Védas seuls fournissent des renseignements qui méritent une entière confiance, parce qu'ils représentent, dans les hymnes de chaque époque, l'état réel des mœurs et de la civilisation. En avançant par de lents progrès dans la vaste contrée qui se présentait à eux, les Hindous modifiaient leurs mœurs par des transitions également progressives, et parvenaient par degrés à une civilisation plus avancée. Cette progression se fait apercevoir avec une vérité frappante dans les hymmes de diverses époques dont se composent les Védas. C'est donc dans ces livres authentiques que se trouvent les notions les plus certaines concernant les transformations de la primitive race arienne.

A mesure qu'il avançait dans la civilisation, ce peuple perdait la tradition du sens des hymnes composés dans des temps antérieurs, et qui étaient en rapport avec certains états de choses dont l'existence avait cessé. De là vint que chaque jour augmenta l'influence des familles de chantres qui avaient conservé la tradition des textes de ces hymnes pour les sacrifices, et qui connaissaient la signification des mots et des tours tombés en désuétude. La fréquence des sacrifices célébrés chez ce peuple éminemment religieux, et la multitude de prescriptions à y observer, donnèrent à ces chantres, interprètes de leur sens mystique, une autorité qui finit par les transformer en prêtres, et par en faire la première caste de la nation. Cette caste prit le nom de *brahmanes*, c'est-à-dire, ceux qui sont occupés de la prière (*brâhman*). La caste militaire (les *kchatrias*), bien que placée au-dessous des brahmanes, jouit de beaucoup de priviléges, dont le

principal consistait à choisir le roi dans son sein. Dans la troisième classe (les *vaysias*) sont les agriculteurs, ceux qui élèvent les troupeaux, les négociants, industriels et banquiers. La quatrième et dernière caste (les *soudras*), considérée seulement comme instrument de richesse et de bien-être pour les autres, était composée des premiers possesseurs du pays, vaincus par les Aryas. Des lois rigoureuses et remplies de minuties réglaient les rapports de ces castes entre elles. On ne peut mieux faire connaître l'abjection dans laquelle était tenue la dernière, qu'en rapportant l'article d'une loi où il est dit que le nom du *soudra* est l'expression du mépris, et que l'amende imposée pour le meurtre d'un homme de cette classe n'est pas plus forte que celle dont est passible celui qui tue un chat, un crapaud, un chien, un lézard.

On estime, en général, que les quatre *Védas*, c'est-à-dire, le *Rig-Véda*, qui est le plus ancien, la *Sâma-Véda*, le *Yadjour-Véda*, divisé en deux parties (*Yadjour-Véda blanc*, et *Yadjour-Véda noir*), et enfin l'*Atharvâ-Véda*, ont été recueillis dans le quatorzième siècle avant J.-C., parce que le calendrier employé dans ces *Védas* a été réglé lorsque les points solsticiaux étaient, l'un au commencement de la constellation appelée *Dhanicht'hâ* par les Hindous, l'autre au milieu de la constellation *As'lèchâ;* or ces constellations n'occupèrent la position indiquée que dans le quatorzième siècle avant l'ère chrétienne (1). A cette époque, la constitution brahmanique de l'Inde était complète, et les brahmanes étaient les dominateurs des autres castes. Suivant les idées indiennes, un caractère particulier de sainteté est attribué au *Sama-Véda*, dont les hymnes sont métriques et n'étaient pas récités, mais chantés, et c'est précisément à cette destination au chant qu'est attachée l'efficacité des prières de ce *Véda;* car, dans les conceptions védiques, toutes les parties de la musique sont d'origine céleste. Une classe de prêtres, nécessaire pour les sacrifices solennels, était composée de chantres ou choristes appelés *oudgatârs*. Leur office de chanteurs et non de simples récitants des paroles des hymnes est rendu évident par l'existence d'une autre classe de prêtres nommés *hotars*, dont les fonctions consistaient

(1) Suivant le savant *Mémoire* de Colebrooke sur les *Védas ;* voir *Asiatic Researches*, vol. VIII, pag. 369-476.

à réciter simplement les hymnes, en y faisant sentir l'accent prosodique avec plus de soin qu'on ne le faisait dans le chant.

Le *Sâma-Véda* ou *Sâma-orda Sanhitâ*, qu'on pourrait appeler *livre de chant des prêtres hindous*[1], est divisé en deux parties, dont la première, lorsqu'elle est notée pour le chant, porte le nom de *Grâma-gîya-gâna*. La seconde partie, également disposée pour le chant, porte le titre de *A'ran'ya-gâna*. A la fin de la plupart des copies du *Sâma-Véda*, se trouvent des additions qui indiquent aux chanteurs les modes d'exécution, soit en prolongeant les sons sur les voyelles, soit en coupant les diphthongues en deux syllabes, ou en un plus grand nombre, en y insérant des syllabes additionnelles, pour compléter la mesure et le rhythme musical. Lorsque certaines prières doivent être répétées, le chant subit toujours des variations qui sont notées, dans les additions, par des chiffres. Chacune de ces variations porte un titre particulier.

Malheureusement ces renseignements sont les seuls que nous possédons sur ce sujet intéressant : Colebrooke, à qui nous en sommes redevables, et qui avait eu de fréquentes occasions de comparer et de collationner des copies du *Sâma-Véda* plus ou moins complètes, ainsi qu'un grand nombre de rituels des prêtres hindous, n'était pas musicien; son langage prouve même qu'il était plus étranger à la musique que plusieurs autres littérateurs indianistes; le mot propre et technique ne lui vient jamais lorsqu'il parle de cet art. Aucun autre érudit ne paraît s'être occupé du même sujet jusqu'à ce jour. Au reste, beaucoup d'incertitudes existent encore en ce qui concerne les diverses parties des Védas; c'est ainsi que le sens de certains mots qui désignent ces parties n'est pas fixé d'une manière absolue, comme on le voit par le mot *Samhitâ*, ou plutôt *Sanhitâ*, ajouté à certaines parties du *Rig-Véda*, du *Yedjour-Véda* et du *Sâma-Véda*, et qui ne se trouve que dans ce qu'on nomme les *Aranyakas*, suppléments modernes des *Brâhmanas*, ou commentaires des Védas. Toutefois il paraît que *Sanhitâ* signifie *collection*, et qu'il s'applique à ce qui est destiné à être chanté dans les sacrifices. Le *Rig-Sanhitâ* est le recueil d'hymnes pour le chant apporté par les Aryas de leurs anciennes résidences sur l'Indus, et qui étaient chantés comme prières et comme actions de grâces. Les hymnes y sont rangés dans l'ordre des familles de chantres qui en furent les auteurs. Le *Sâma-orda-Sanhitâ* diffère du *Rig-Sanhitâ* en ce qu'il est disposé selon l'ordre des chants

dans les sacrifices, sans en mentionner les auteurs. Quelques savants sanscritistes, considérant cet ordre comme plus naturel, pensent que le *Sâma-orda-Sanhitâ* est plus ancien que le *Rig-Sanhitâ*. On croit aussi que ses leçons sont plus pures.

Suivant toute apparence, les chants des hymnes des Védas, qui remontent à la plus haute antiquité, ne furent transmis que par tradition pendant une longue suite de siècles; leur notation appartient à des temps moins reculés. M. Weber pense qu'il ne peut être question d'écriture, si l'on admet l'opinion que ces hymnes ont été recueillis sous la forme des Védas dans le quatorzième siècle avant l'ère chrétienne (1); or, si l'écriture de la langue sanscrite n'existait pas alors, *à fortiori* la possibilité d'une notation musicale à la même époque doit-elle être repoussée.

L'*Atharvâ-Véda* a aussi son *Sanhitâ*, qui paraît appartenir à des temps plus modernes de la domination brahmanique, car il n'en est pas fait mention dans les *Brâhmanas*, ou commentaires des autres Védas. L'authenticité de l'*Atharvâ-Véda* a été longtemps contestée, puis enfin reconnue. Ce qui distingue l'*Atharvâ-Sanhitâ* des trois autres, c'est le caractère populaire des chants, lesquels paraissent appartenir à la quatrième caste, et qui, par cette raison, ont droit à un intérêt particulier dans l'histoire de la musique. Dans le *Rig-Véda*, par exemple, les hymnes expriment l'amour de la nature identifiée à son auteur; évidemment le sentiment panthéistique y domine;

(1) Ouvrage cité, p. 64. Il est au reste à remarquer que la nature de l'esprit de M. Weber le porte au doute, ou plutôt à la négation, sur tout ce qui touche à une haute antiquité, et lui fait à chaque instant rapprocher des temps relativement modernes ce que d'autres savants ont placé à des époques plus reculées. C'est ainsi qu'il rejette l'époque du sixième siècle avant J.-C. pour l'origine de la doctrine du Bouddhisme, si bien établie par Eugène Burnouf dans son admirable *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*.

Quant aux résultats des plus récentes recherches de M. Weber, qui l'ont conduit à reconnaître une origine sémitique dans l'écriture indienne (*Indischen Skissen*, p. 125), le livre de M. Émile Burnouf, *Essai sur le Véda, ou études sur les religions, la littérature et la constitution sociale de l'Inde*, en a fait voir indirectement le peu de solidité, en démontrant que l'Inde antique n'a pas connu les Sémites. D'ailleurs rien n'est plus opposé que les alphabets chaldéen et sanscrit : le premier n'a que vingt-deux lettres classées irrégulièrement, et insuffisantes pour les sons des voyelles. Ces caractères s'écrivent de droite à gauche; l'alphabet sanscrit est composé de quarante-sept lettres rangées dans l'ordre phonique d'articulation des organes vocaux; il a trois voyelles fondamentales qui sont ou longues ou brèves, des voyelles liquides et des voyelles doubles ou diphthongues; enfin, il s'écrit de gauche à droite, et les formes des caractères n'ont aucune analogie avec ceux de l'alphabet chaldéen, même dans l'écriture samaritaine, considérée comme la plus ancienne.

dans l'*Atharvâ-Sanhitâ*, les chants sont l'expression de la peur des esprits malfaisants et de leur pouvoir magique; disposition universelle des classes inférieures de toutes les populations, et qui se retrouve aussi bien aujourd'hui dans toute l'Europe, particulièrement chez les habitants de la campagne, que chez les *soudras* de l'Inde brâhmanique.

Le principe de l'ancienne religion de l'Inde est considéré en général comme ayant été le monothéisme (1), bien qu'il ne ressemble en rien à celui des Hébreux. A vrai dire, c'est la religion de la nature, c'est-à-dire le panthéisme. D'abord *Brâhma* est le dieu unique; créateur du monde; mais bientôt la mythologie indienne vient lui adjoindre *Vichnou*, principe conservateur, et *Siva*, principe destructeur, qui forment avec lui une triade (*trimourti*) régulatrice de l'univers. Cette mythologie était ancienne dans l'Inde; car le livre des lois de Manou, que l'opinion des savants fait remonter au neuvième siècle avant l'ère chrétienne, porte, au vingt-deuxième paragraphe du premier livre, ces paroles :

« Le souverain Maître produisit une multitude de dieux (*dévas*)
« essentiellement agissants et doués d'une âme, une troupe de génies
« invisibles, et le sacrifice institué dès le commencement (2). »

Cette mythologie tout harmonique est la preuve la plus évidente de la passion des Aryas pour la musique, car son harmonie se trouve dans tout; ce sont toujours les dieux et les génies célestes qui y président. A leur tête est Saraswâti, femme de Brâhma, déesse de la science et de l'éloquence, à qui est due l'invention de l'art des sons. Son fils, Naredâ, complète son ouvrage en inventant la *vina*, le plus ancien et le plus original des instruments hindous. La conception des principes de cette musique est toute symbolique et se lie intimement aux idées qui président à la théogonie, à la cosmogonie, ainsi qu'à la doctrine de la philosophie *sankia*, ou de la nature.

Au nombre des divinités qui figurent dans l'organisation de la musique céleste, se place l'*éther*, dans lequel résident les qualités du son pur (3). Les sept nymphes *swaras* sont les sept sons de la gamme

---

(1) M. Xavier Raymond, *Inde*, chap. III, § IV, p. 189 (voir l'*Univers pittoresque*, t. III).

(2) *Manava dharmasâstra*, ou *livre des lois de Manou, comprenant les institutions religieuses et civiles des Indiens*, traduit du sanscrit par M. Loiseleur-Deslongchamps (Paris, 1833, in-8°), 22.

(3) *Ibid.*, 76. Suivant les principes de la philosophie *sankia*, ou philosophie de la nature,

personnifiés, c'est-à-dire, les essences divines des sons déterminés. Leurs noms sont *Sârdja, Richâlba, Gandhâra, Madyâhna, Pânchama, Dhaivata* et *Nichada*. Dans certains tableaux allégoriques dont il sera parlé plus loin, *sârdja*, premier son, ou tonique de l'échelle, paraît sous les attributs de Saraswâti, parce que toute la musique est soumise aux lois de la tonalité. Ces nymphes sont résumées dans la personne de *Swaragrâma*, déesse de la gamme, et l'échelle générale des sons est divinisée en *Mahaswaragrâma*, qui n'est autre que *Saraswâti*, sous un de ses attributs. Les légères *Apsaras*, créées pour charmer la cour du dieu *Indra*, roi du firmament, forment des concerts avec les *Gandhârbas*, musiciens célestes, au nombre de sept (1), lesquels président à l'harmonie des astres. Enfin, les *Kinnaras*, autres musiciens immortels, à tête de cheval (2), sont attachés au service de *Kouvera*, dieu des richesses. Ce sont ces Kinnaras qui, par les accords de leurs instruments divins, empêchèrent que les gardes apostés par le tyran *Kansa* n'eussent connaissance de l'accouchement de *Devaki*, dans la huitième incarnation de Vichnou, sous la forme de Crichna.

Narèda, fils de Brâhma et de Saraswâti, inventa, comme il a été dit précédemment, la *vina*, qui réalise tout l'ancien système de la musique de l'Inde : il la forma de l'écaille de la tortue qui, suivant une des traditions cosmogoniques des Hindous, porte le monde sur son dos (3). Six autres fils de Brâhma et de Saraswâti, appelés *râgas* sont les génies qui président aux passions principales et aux modes musicaux qui en sont l'expression. Leurs noms sont : *Bhairâwa*, *Srirâga*, *Malava*, *Hindola* ou *Voçânta*, *Dipâga* et *Méga*. Filles de *Mahaswaragrâma*, les nymphes musicales appelées *Râgin* ou *Râginis* (4) sont unies, au nombre de cinq, à chacun des *Râgas* (5), et gou

---

le premier des cinq éléments produits par les cinq particules ou rudiments élémentaires le fluide éthéré répandu dans l'espace, et véhicule du son (V. les *Essais sur la philosophie* [illegible] *Hindous*, par Colebrooke, traduits par M. Pauthier, p. 22). Dans la philosophie dialecti[illegible] de *Gothama*, il est dit aussi : « L'Éther (*âkâsa*) est une substance qui a la propriété du [illegible] (*ibid.*, p. 67). »

(1) Lois de Manou, 37.

(2) *Idem*, 39.

(3) Voir, à ce sujet, la note 2 du chapitre VII de ce livre.

(4) रागिन् (*râgin*), mode de musique. — *Idem*, personnifié. — Signifie aussi *pass*[illegible]*ion* pris dans le sens général.

(5) रागस् (*râgas*), mode musical secondaire. — Les 30 modes de cette espèce personn[illegible]fiés

rnent les modes musicaux qui sont l'expression des passions seconires. Parmi elles, quatre *Râginis* principales résument en chacune elles sept modes en quatre systèmes auxquels elles donnent leurs ms, à savoir, *iswâra*, *bharâta*, *pavena*, et *kallinatha;* ce qui porte nombre mythologique des modes à cent douze. Une cinquième mphe musicale, symbole divinisé des autres Râginis, marche à ır tête; c'est *Mahaswaragrâma*, c'est-à-dire la musique elle-même. De l'union des Râgas avec les Râginis, sont nés une multitude d'enıts, qui sont autant de modes dérivés. Leur production n'a pas de rnes, disent les *Brâhmanas*, ou commentaires des *Védas;* pareils x flots de la mer, ils peuvent être multipliés à l'infini. Il est facile comprendre que ces enfants des Râgas et des Râginis, en nombre fini, ne sont que les mélodies formées avec les modes ou dispositions des sons.

Régulatrices de la musique, les Râginis glissent en mesure et èsent les sons; leur marche est rhythmique; leur geste est une harıonie; leur pose, une cadence. Les Hindous ont un grand nombre e peintures allégoriques appelées *ragâmana* et relatives aux sysmes des modes musicaux. Un de ces tableaux représente une *âgini* suspendant ses pieds légers sur le bord d'un puits, d'où s'éıappent en nappes d'argent les eaux surabondantes. Sa main auche tient une *vina;* dans la droite est une balance dont les basns sont deux urnes en équilibre parfait. Quatre Râginis, qui reésentent les quatre systèmes de modes, la suivent. A ses pieds pose la tortue dont l'écaille a fourni la première *vina*. A droite, eau qui coule du puits mystique a formé comme un océan de sons; céan mobile dont les lames tremblantes réfléchissent les modificaons de l'âme, oscillent comme le cœur humain, frémissent comme feuille au souffle des vents, murmurent comme l'écho au son de voix.

Ces gracieux tableaux de la mythologie musicale sont variés de ille manières et démontrent à la fois et la richesse d'imagination es Aryas qui peuplèrent l'Inde, la haute opinion qu'ils avaient de puissance de la musique, et l'importance qu'ils y attachaient pour bonheur des hommes. Ceux qui offrent des représentations relaves à la huitième incarnation de Vichenou, sous la forme de Crichna, ont plus modernes : ils ont pour objet de montrer l'action voıptueuse de la musique sur les sens. Inventeur de la flûte, ce héros

divinisé charme les animaux féroces par les sons qu'il tire de l trument, et sait lui faire produire des accents si passionnés, inspire un violent amour à toutes les nymphes, déjà séduites sa beauté.

Les effets merveilleux attribués à la musique par les écrivain la Grèce ne sont rien en comparaison de ceux que produisaier mélodies antiques de l'Inde, dont l'origine était céleste. Orphée privoisait les animaux féroces aux sons de sa lyre, et les chants d' phion faisaient élever des murailles; mais que sont ces miracles c parés à la puissance des *rauginies* composés par le dieu *Mâhad* par sa femme *Parbuteâ?* Au milieu d'un beau jour, *Mia-Tus* chanteur fameux qui vivait au temps de l'empereur Akber, chant de ces airs, destiné à la nuit, et le pouvoir de ce chant sacré e grand, que le soleil disparaît, et qu'une obscurité profonde e ronne le palais du prince, aussi loin que le son de la voix peut tendre. Une autre de ces mélodies, le *raga d'Hoepuck*, posséda funeste propriété de consumer le musicien imprudent qui l'ai chantée. Le même empereur Akber exigea qu'un des chanteurs d cour se plongeât jusqu'au cou dans la rivière *Djemnah*, et lui fît en dre cette mélodie; le malheureux obéit, mais à peine eut-il comme l'air magique que des flammes s'élancèrent de son corps et le rédu rent en cendres. Un troisième chant, appelé *maid-malaav raug*, a le pouvoir de faire tomber d'abondantes pluies, et l'on cite, à ce su l'histoire d'une jeune fille qui, exerçant sa voix sur ce raga, at des nuages de toutes parts et fit tomber une pluie douce et raf chissante sur les moissons de riz du Bengale.

Ces récits fabuleux ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l' car ils font mieux connaître que l'histoire même la puissance d musique sur l'imagination des anciens habitants de l'Inde. La c trine religieuse de cette population éminemment intelligente et s sible étant, au fond, le panthéisme, dans son acception la] étendue, on ne doit pas s'étonner qu'elle ait divinisé toutes les par d'un art dont l'action mystérieuse ne s'exerce pas moins sur l'inte gence que sur les sens. Si les merveilleux effets qui lui sont attrib dans la plus haute antiquité ne se produisent plus aujourd'hui c le même peuple; si la perfection supposée de l'art dans les te anciens n'a laissé aucune trace dans l'état actuel, il ne faut pas cr que ces traditions n'ont pour fondement que des préjugés popula

pandus communément chez les nations primitives; car l'étude de théorie de l'ancienne musique de l'Inde fournit la preuve que les incipes fondamentaux de son organisation se sont affaiblis progressivement, au point d'être méconnaissables par les révolutions dont nde a été le théâtre, de même que, après la langue parfaite du sanscrit, se sont formés les dialectes de plus en plus dégénérés du pracrit, a pali, de l'hindoui, de l'hindoustani, et d'autres plus impurs.

L'Inde est cette vaste contrée divisée en deux presqu'îles, dont une st l'*Hindoustan* proprement dit, et l'autre l'*Indo-Chine* : elles sont parées par le Gange. Les Grecs n'ont eu connaissance que de la remière, et les conquêtes d'Alexandre se sont arrêtées aux bouches e l'*Indus* (aujourd'hui le *Sind*) dans l'océan Indien. Le passage rade de l'armée de ce conquérant et son prompt retour semblent y avoir laissé d'autres traces que celles des dévastations exercées ans un espace assez étroit. Plus tard, les Parthes et les Scythes firent es conquêtes dans l'Inde et s'avancèrent jusqu'au Gange. Dans le uitième siècle, Mahmoud-Khan, chef d'une armée musulmane, empara d'une partie de l'Hindoustan, et y fonda la dynastie des haznévides, qui régna depuis 797 jusqu'au milieu du douzième ècle. La dynastie des Ghaurides lui succéda et mit le siége de l'empire à Lahore. Conquise ensuite par les Mongols, sous la conduite de Jenghiz-Khan, l'Inde vit définitivement, après la chute des Genskhanides, fonder la dynastie mongole ou mogole par les fils de mour-Leng, connu sous le nom de *Tamerlan*. Akber, leur descenant, étendit ses conquêtes dans le Caboul et dans le royaume de achemire. Au seizième siècle, les Portugais commencèrent à former es établissements dans l'Inde; ils eurent pour successeurs les Hollandais, puis les Français et les Anglais. On sait quelle domination ux-ci y ont établie depuis un siècle, et comment ils sont devenus uissants dans la plus belle partie de l'Hindoustan.

Après tant de vicissitudes et de mélanges avec des nations étranères, on ne peut douter que la décadence générale dont l'Inde était appée ne se soit également produite dans le caractère primitif de musique des Hindous, et que son système tonal n'ait subi de graves térations. Rien ne prouve mieux ces altérations que la comparaison e l'état actuel de la musique dans l'Inde en deçà du Gange ou Hinoustan, avec la théorie exposée dans les anciens traités de musique a langue sanscrite. Des historiens de cet art ont supposé, à la vérité,

que cette théorie n'est qu'une vaine spéculation de l'esprit; mais à peine cette futile objection mérite-t-elle d'être réfutée, lorsqu'on reconnaît que les mêmes bases de tonalité se retrouvent, sans exception, dans tous les ouvrages originaux connus jusqu'à ce jour, sauf certaines différences peu importantes dans les détails. D'ailleurs, il est à remarquer que Sôma, auteur d'un de ces plus anciens traités de musique en langue sanscrite, et poëte distingué, était, de plus, grand musicien et l'un des plus habiles joueurs de *vina* de l'Hindoustan. Or, à toutes les époques de l'histoire de la musique, on remarque que les systèmes spéculatifs concernant sa théorie ont été imaginés par des physiciens ou des mathématiciens, et non par des artistes. Rameau et Tartini sont les seules exceptions à cette règle; elles ne prouvent rien contre la réalité de la tonalité de la musique indienne, car les systèmes de Rameau et de Tartini ne sont en aucune manière opposés à la tonalité de la musique moderne.

On ne doit pas oublier, dans les recherches sur ce sujet, que le sanscrit est, depuis bien des siècles, une langue savante ignorée des populations de l'Inde, et que les brâhmanes et les pandits ou lettrés hindous en ont seuls possédé l'intelligence jusqu'à ce que des linguistes, se livrant à son étude avec une courageuse persévérance, en eussent fait connaître en Europe la grammaire et le vocabulaire. Cette langue, devenue mystérieuse et sacrée, a été, sans aucun doute, la langue parlée, dans sa forme archaïque, par le peuple qui, d'abord, n'occupa que la partie septentrionale de la presqu'île cisgangétique de l'Inde, comme le *pali* ancien le fut autrefois dans l'Inde transgangétique. Les travaux de plusieurs érudits ont démontré, dans ces derniers temps, qu'on retrouve les racines du sanscrit dans la plupart des dialectes vivants de cette vaste contrée, ainsi que dans les langues occidentales anciennes et modernes (1). Si déjà plusieurs siècles avant l'ère chrétienne le sanscrit n'était en usage que dans les castes supérieures de l'Hindoustan, et si le *pracrit* lui avait succédé comme langue populaire, ces faits, qui ne sont pas douteux (2), prouvent l'antiquité

(1) Cf. F. Rosen, *Radices sanscritæ*, passim; Berlin, 1828, in-8°. — Wilkins, *The radicals of the sanscrita language*; Londres, 1815, in-4°. — Mémoire de M. Pictet, *Sur l'affinité des langues celtiques avec le sanscrit* (Paris, 1837), couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France.

(2) Cf. *Reconnaissance de Sacountala*, drame de Calidasa, traduit du sanscrit et du pracrit par A.-L. Chézy, avec le texte. Paris, de l'Imprimerie royale, gr. in-4°.

du séjour des Aryas en deçà de l'Indus, alors que le sanscrit était leur langue vulgaire. Or, c'est de la musique de ce peuple que les traités en langue sanscrite contiennent la théorie : il serait aussi peu raisonnable de mettre en doute l'existence réelle de cet art, sous les formes exposées dans le *Râgavibôdha* (Doctrine des modes musicaux), dans le *Ragarnava* (Mer des modes), dans le *Sângita Darpana* (Miroir de la musique), dans le *Sângita Dâmôdara* et dans le *Sângita Râtnakâra*, parce qu'on n'en retrouve que peu de traces aujourd'hui chez le peuple hindou, qu'il le serait de nier que ce peuple parlait autrefois le sanscrit, parce que ses idiomes actuels ne sont qu'un mélange de mots altérés de cette langue ancienne et de mots arabes ou persans non moins défigurés. S'il y a lieu de s'étonner, c'est qu'il reste encore quelque chose de cette musique ancienne, particulièrement dans les instruments.

Il est à remarquer que les objections contre la réalité des anciennes échelles tonales de la musique de l'Inde proviennent de la même source que les dénégations dont la tonalité de la musique arabe est l'objet, et que les adversaires de ces choses sont les mêmes, c'est-à-dire, des musiciens imbus du préjugé de la nécessité absolue de la gamme diatonique et de son identité chez tous les peuples comme dans tous les temps.

Laissant à l'écart ces vaines discussions soulevées par l'esprit de système, je traiterai de l'histoire de la musique chez l'ancienne population de l'Inde conformément aux documents parvenus jusqu'à nous, et je ferai voir ses analogies avec la musique de la Perse, qui a été l'origine de toute la musique de l'antiquité dans l'Asie Mineure, dans la Grèce et en Italie. Je dois déclarer toutefois que, nonobstant mes efforts pendant plus de vingt ans, je n'ai pu pénétrer certains points de la théorie et de la pratique de la musique en usage dans l'Inde antique. Des difficultés de tout genre se présentent à quiconque essaye de se livrer à cette étude; d'une part, la rareté des manuscrits, de l'autre, les obscurités de langage des auteurs de ces traités de musique; obscurités si profondes, qu'elles ont découragé les sanscritistes qui avaient eu le dessein de traduire ces ouvrages (1).

(1) Au mois d'août 1847, M. Goldstücker, très-savant sanscritiste, avec qui j'avais été mis en relation par M. le professeur Garcin de Tassy, m'écrivit qu'il avait réuni plusieurs manuscrits d'ouvrages originaux fort importants concernant la musique, et qu'il en traduirait

Dans cette situation, je dois à mes lecteurs l'indication des parties d l'ancienne musique de l'Inde qu'il m'a été donné d'élucider. La pre mière est le système tonal. Comparant la doctrine des modes de l musique et la formation de l'échelle tonale publiées par le présiden de la Société de Calcutta, W. Jones, d'après un très-ancien auteu indien, nommé *Sôma*, avec les extraits d'un autre traité (intitul *Sângita Dâmôdara*), dont Patterson a donné l'analyse, je suis parven à déterminer avec exactitude les intonations de l'échelle enharmo nique des Hindous, et à représenter en notation européenne le trente-six modes pratiques de la musique indienne d'une manièr plus certaine que n'a pu le faire le baron de Dalberg (1). L'étude de mètres védiques, épiques et dramatiques, et les précieux renseigne ments qui m'ont été fournis par l'illustre professeur M. Max Müller m'ont permis de démontrer que le rhythme musical s'adapte à l plupart de ces mètres d'une manière régulière.

Bien que j'aie mis beaucoup de persévérance à étudier le systèm de la notation antique de la musique, que j'en aie éclairci bien de

---

pour moi les parties les plus utiles, lorsqu'il connaitrait mes vues sur ce sujet. Je me hât de lui répondre et développai, dans une très-longue lettre, les conclusions que j'avais tiré des Mémoires de W. Jones et de Patterson (*Asiatic Researches of the Society of Calcutt* t. III et IX), ainsi que du petit livre du capitaine Willard (*A Treatise on the Music of Hindo stan*). Cette lettre resta sans réponse. Vingt ans se sont écoulés depuis lors sans que rien soit parvenu de ce que M. Goldstücker avait bien voulu me promettre. Dans cet intervalle, est devenu professeur du collége de l'université de Londres; il a fait d'immenses travaux po une nouvelle édition du dictionnaire sanscrit de Wilson, dont il a paru 6 fascicules. S ancien projet de publier un des traités de musique sanscrits les plus considérables n'ayant été réalisé, il est vraisemblable que les difficultés du sujet ont découragé ce savant.

Les autres indianistes à qui j'ai fait la proposition de traduire conjointement le *Sâng Dâmôdara*, ou le *Sângita Râtnakâra*, ont décliné cette mission, à cause de l'obscurité textes. L'illustre M. Max Müller m'écrivait récemment à ce sujet : *Now as to Indian Mu it is no doubt a most perplexing subject, on which little is known at present, though the terials are very large.* Dans un autre passage, parlant des traités sanscrits de musique, grand orientaliste ajoute : *They are full of intricacies, and they require not only music but mathematical knowledge before one could hope to make them intelligible!* Au moment l'épreuve de cette note est sous mes yeux, la persévérance de mes efforts vient d'être cour née de succès. Grâce à l'obligeance infinie de M. Foucaux, professeur de sanscrit et de thibé au Collége de France, j'ai pu obtenir en communication de l'Inde un précieux manu ancien du *Sângita Darpana* (miroir de musique), et le savant et célèbre professeur de l' versité de Leyde, M. H. Kern, dont on connaît les importants travaux concernant les scie mathématiques et l'astronomie des Indiens, a bien voulu entreprendre, à ma prière, la duction de cet ouvrage. J'ai l'espoir de pouvoir donner, comme appendice, dans l'un des mes de l'*Histoire générale de la musique*, le résumé du travail du savant indianiste.

(1) *Ueber die Musik der Indier*, p. 45-56.

choses auparavant inconnues, et que j'aie pu donner une traduction satisfaisante des deux plus anciennes mélodies dont l'histoire de la musique puisse faire mention, la signification de certains signes d'altération tonale et d'ornementation du chant est restée un mystère, qui se dissipera peut-être, si un traité de musique pratique est traduit quelque jour du sanscrit.

Tout ce qui concerne les instruments de l'Inde est ici présenté avec les développements nécessaires et ne laissera rien à désirer. Il n'en est pas de même du chant des hymnes védiques et des mélodies appliquées aux drames et à la danse antiques chez les Indiens. Toutes les recherches faites dans l'Inde pour découvrir, dans les diverses provinces, des traditions de ces chants, ont été infructueuses. Il existe, à la vérité, d'anciens rituels notés des prêtres sur lesquels Colebrooke a fourni quelques renseignements dans les Mémoires de la Société de Calcutta : si j'avais pu me procurer quelqu'un de ces rituels, peut-être aurais-je pu traduire leur notation et retrouver d'anciennes mélodies védiques ; mais les démarches faites dans ce but sont restées sans résultat. A l'égard des mélodies modernes, les matériaux ne m'ont pas manqué.

Il résulte de ces explications que le lecteur trouvera, dans ce cinquième livre de l'Histoire de la musique, un exposé plus complet et plus exact de l'ancienne musique de l'Inde que ce qui a été publié jusqu'à ce jour, mais non tout ce qu'il serait désirable d'y trouver. Espérons qu'un jour un sanscritiste, bon musicien et pourvu de tous les documents nécessaires, comblera les lacunes que je suis obligé d'y laisser.

CHAPITRE DEUXIÈME.

TONALITÉ, OU CONSTRUCTION DES ÉCHELLES DE SONS, DANS L'ANCIENNE MUSIQUE DES PEUPLES DE L'INDE.

Les livres anciens qui traitent de la musique des habitants de l'Inde divisent cet art en trois parties appelées *gana* (chant), *vadya* (percussion) et *nytria* (danse). La première renferme ce qui est relatif à l'ordre des sons entre eux, au rhythme et à l'application du

chant à la poésie; la seconde concerne l'art de jouer des instruments; la dernière règle la pantomime, la danse et l'art théâtral. Le plus étendu de ces traités, dont le titre est *Sângita Râtnakâra*, divise la musique en sept parties, qui sont : 1° les sons et leurs combinaisons dans les gammes; 2° la formation des mélodies; 3° le temps et ses mesures; 4° la musique dans la danse; 5° son application au chant de la poésie; 6° son usage dans l'expression dramatique; 7° l'art de jouer des instruments divers.

On a vu précédemment en quoi consistent les échelles de sons déterminés appelées *gammes* : dans ces échelles ascendantes et descendantes, les intonations des sons répondent à de certaines longueurs de cordes sonores, qui diminuent en raison de l'élévation de l'intonation. Les longueurs différentes étant rapportées à une ligne unique, ou échelle de proportion, on remarque que les sons représentés par ces longueurs sont entre eux à de certaines distances appelées *intervalles*. Ces intervalles plus ou moins grands constituent la nature de la gamme d'un peuple.

La détermination du nombre de sons qui entrent dans la formation d'une gamme, et des intervalles qui les séparent, est en raison de l'organisation des peuples ou de leur éducation. Chez les Européens modernes, le plus petit intervalle que l'oreille apprécie avec certitude entre deux sons est le *demi-ton*, ou la moitié d'un autre intervalle appelé *ton*. L'échelle générale des sons, dans le système musical de ces peuples, présente donc une série de demi-tons, depuis le son le plus grave jusqu'au plus aigu. Cette échelle est représentée par le clavier d'un piano; chaque touche répond à des cordes dont les longueurs et les tensions sont différentes de celles qui répondent aux touches inférieures ou supérieures.

Si nous supposons qu'on ait désigné une série de sons placés à la distance d'un demi-ton les uns des autres par ces signes :

C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, a, a#, b, c, c#, d, d#, e, f, f#, g, g#, *a*, *a#*, *b*, *c*, etc

Puis que, supprimant les intermédiaires C#, D#, F#, G#, a#, etc., on ait formé, avec les autres signes des sons, des séries telles que celle-ci :

C, D, E, F, G, a, b, c, etc.

Le résultat de cette opération sera ce qu'on appelle une *gamme*

diatonique (1). On remarquera que, n'y ayant pas d'intermédiaire à ôter entre E, F, ni entre b, c, les sons représentés par ces lettres ne sont naturellement qu'à la distance d'un demi-ton; mais ayant ôté C#, placé entre C et D; puis D#, qui se trouve entre D et E; puis F#, placé entre F et G; puis G#, situé entre G et a; puis, enfin a#, entre a et b, on voit que les sons représentés par C, D, par D, E, par F, G, par G, a, et par a, b, sont à l'intervalle d'un ton (2); d'où l'on conclut qu'une gamme diatonique, ainsi formée, est composée de cinq tons et de deux demi-tons, disposés dans cet ordre :

ton. ton. demi-ton. ton. ton. ton. demi-ton.
C, D, E, F, G, a, b, c.

Les sons d'une gamme ainsi construite étant au nombre de huit, on donne le nom d'*octave* aux deux sons des extrémités grave et aiguë, c'est-à-dire aux sons C, c.

Si l'on examine ensuite en quelles positions sont les signes d'une deuxième octave de sons, plus élevée que la première, à savoir :

c, c#, d, d#; e, f, f#, g, g#, *a*, *a*#, *b*, *c*,

On verra que les signes c#, d#, f#, g#, a#, sont intermédiaires des autres, de la même manière et dans le même ordre que ceux de la première octave; d'où il suit qu'en les supprimant on aura cette suite de sons :

ton. ton. demi-ton. ton. ton. ton. demi-ton,
c, d, e, f, g, *a*, *b*, *c*

C'est-à-dire, une disposition de gamme identiquement semblable à celle de la première octave. Des faits de même nature se révèlent d'octave en octave, dans toute l'étendue de l'échelle générale des sons.

(1) Tous les auteurs de dictionnaires de musique disent que *diatonique* est formé du grec διά, *par*, et τόνος, ton, c'est-à-dire, *qui procède par tons ;* mais il y a lieu de croire que la racine véritable est διάτονος, *tendu*, c'est-à-dire, dont les intervalles ont toute l'extension possible dans la limite des tons; car la première étymologie énonce un fait inexact, tous les intervalles de la gamme diatonique n'étant pas des tons.

(2) On verra, dans la suite de cette histoire, que cette opération suppose une égalité invariable de tous les demi-tons de l'échelle générale des sons, égalité qui n'existe que dans les instruments à clavier, lesquels sont accordés par un certain procédé appelé *tempérament*. Notre supposition a pour but de rendre claire et facile à l'intelligence des lecteurs la formation du système de notre musique, et de faire comprendre en quoi les autres en diffèrent.

Ces gammes diatoniques sont celles de la musique actuelle de toutes les nations européennes et des peuples qui en sont issus. De la disposition de leurs intervalles des sons, se déduisent toutes les conséquences mélodiques et harmoniques qui caractérisent cette musique : la loi qui en régit les rapports est ce qu'on nomme la *tonalité*. Il est nécessaire d'en avoir une conception claire pour bien comprendre en quoi consiste la différence essentielle qui existe entre ce système tonal et ceux de la musique des peuples orientaux qui ont été déjà mentionnés dans cette histoire, ainsi que ceux qui seront exposés dans la suite. Le premier de ceux-ci, dans l'ordre chronologique, est le système tonal des Aryas de l'Inde. C'est de lui que sont sortis les systèmes musicaux de tous les peuples de race arienne, en passant par divers genres de modifications.

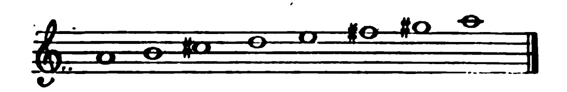
Les traités de musique en langue sanscrite connus jusqu'à ce jour démontrent que le système tonal des anciens habitants de l'Inde n'a pas d'analogie avec celui de la musique européenne, quant à la nature des intervalles. Bien que ces différences ne soient pas considérables, elles suffisent pour ne pas satisfaire des oreilles européennes. En général, la musique des peuples asiatiques a un caractère de mollesse en rapport avec leurs mœurs sensuelles : telle est la cause primitive des petits intervalles que présente le diagramme des intonations des sons chez la plupart de ces nations. Plus resserrés encore dans la musique de l'Inde que dans celle de l'Arabie, ces intervalles ne paraissent quelquefois plus grands que le demi-ton de notre musique, que par un artifice qui consiste à en resserrer d'autres et à leur donner un caractère attractif. Ces petits intervalles donnaient, sans aucun doute, aux anciens chants de l'Inde, l'apparence de traînements de voix qu'on remarque dans la musique des peuples de l'Asie occidentale, et plus encore dans la Perse.

On a vu précédemment que les sept nymphes *swaras* sont les sept sons déterminés de la gamme des Hindous, et que leurs noms sont *sârdja*, *richâlba*, *gandhora*, *madhyâma*, *pânchama*, *dhaivâta* et *nichada* (1). Les syllabes initiales de ces noms, c'est-à-dire *sa*, *ri*, *ga*,

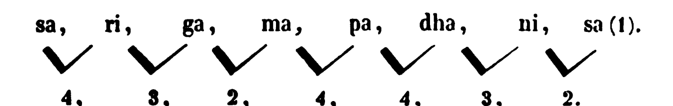
---

(1) Le capitaine Willard, auteur du livre intitulé *A Treatise on the Music of Hindoostan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice*, écrit ces noms suivant l'orthographe et la prononciation de l'indoustani, *Khuruy*, *Rikhub*, *Gundhur*, *Muddhum*, *Punchum*, *Dhyvut* et *Nikhad*. La Fage, dont toute la partie de son Histoire de la musique rela-

ma, *pa*, *dha*, *ni*, servent à désigner les sons déterminés de la gamme. Cette gamme, appelée *swaragrâma*, est renfermée dans les limites de *sa* inférieur et de *sa* supérieur, qui complète l'octave. Les sons de la musique européenne qui ont le plus d'analogie avec ceux de la gamme indienne *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, sont *la*, *si*, *ut* ♯, *ré*, *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯, mais ils n'y correspondent pas avec précision, et l'on ne pourrait représenter exactement cette gamme hindoue par ces signes de notre notation :



Les anciens musiciens et théoriciens de l'Inde divisent l'octave en vingt-deux parties égales appelées *sroutis*, et qui sont réparties comme on le voit ci-après :



Si les *sroutis* étaient des quarts de ton égaux à la division de nos demi-tons en deux parties, ils seraient au nombre de vingt-quatre dans l'octave ; car celle-ci est composée de douze demi-tons. Le *srouti* est donc plus grand que le quart de ton, dans la proportion de 11 : 12, d'où il suit qu'aucun des intervalles formés par les sons déterminés que désignent les noms *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, *sa*, ne correspond exactement aux intervalles de sons de la musique européenne *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, à l'exception : 1° de la quinte *sa-pa*, qui répond exactement à la quinte *la-mi* ; 2° de la quarte *pa-sa* (supérieur), égale à notre quarte *mi-la*, 3° et de l'octave *sa-sa*, semblable à l'octave *la-la*. Treize sroutis composent la quinte *sa-pa*, et sept demi-tons forment la même quinte *la-mi* ; enfin, neuf

---

tive à l'Inde fourmille d'erreurs et de non-sens, a adopté cette nomenclature (t. II, p. 427), ainsi que les autres termes corrompus de musique, empruntés aux vocabulaires des langues modernes de l'Inde.

(1) W. Jones, *On the musical modes of the Hindus*, dans les *Asiatic Researches*, t. III, p. 69, édit. de Londres, 1807 et années suivantes.

sroutis forment la quarte *pa-sa*, et cinq demi-tons entrent dans composition de la quarte *mi-la* (1).

Chacun des sroutis de l'échelle musicale des Hindous est disting par un nom particulier : ainsi les quatre sroutis qui mesurent l'inte valle de *sa*, *ri*, sont appelés *boutrâ*, *conmodouty*, *moundrica*, *choudovouty;* ceux qui divisent l'intervalle *ri*, *ga*, s'appellent *douj vouty*, *rounjoumy*, *rouctica;* ceux qui mesurent l'intervalle *ga*, *m* se nomment *sivy*, *crodhy;* les sroutis qui séparent *ma*, *pa*, sont *bo jira*, *prousarouny*, *prity* et *marjouny;* ceux qui entrent dans la con position de l'intervalle *pa*, *dha*, sont appelés *kesjouty*, *ricta*, *sidpouny oulapouny;* ceux qui forment l'intervalle *dha*, *ni*, se nomment *mou daty*, *rohiny*, *roummaja;* enfin les deux derniers sroutis, formant l'i tervalle *ni*, *sa*, sont *ouygra* et *joubhunca*.

Les noms des *sroutis* sont différents dans le *Sângita Râtnakâra* (2 de *sa* à *ri*, ils sont nommés *tibra*, *cumudvati*, *mundâ*, *chandory* de *ri* à *ga*, *dayâvati*, *renjani*, *reticâ;* de *ga* à *ma*, *rudri*, *crôd'h* de *ma* à *pa*, *râjicâ*, *prasarani*, *priti*, *mârjani;* de *pa* à *dha*, *cir ractâ*, *dipari*, *alapini;* de *dha* à *ni*, *madanti*, *rôhini*, *ramyâ*, *ni* à *sa*, *upta*, *câbiri*. Ainsi qu'on le voit, le plus grand nombre présente que des orthographes diverses; mais quelques-uns so entièrement différents. Colebroocke fait la remarque, sur cet nomenclature, que le *Sângitâ Damôdara* rapporte des noms abs lument différents (3). Il est présumable que cette diversité provie des usages particuliers des provinces où ces traités de musique o été écrits.

Le tableau suivant fait voir les différences d'intonations des so et des intervalles de l'ancienne gamme de l'Inde divisée en srouti et des intervalles de la gamme européenne, divisée en demi-to égalisés par le tempérament, et subdivisés en quarts de ton.

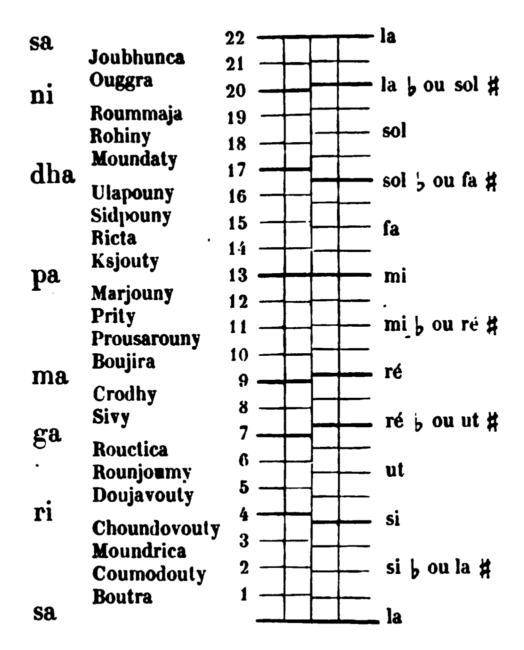
---

(1) Les orientalistes anglais W. Jones, Ouseley et Paterson, qui ont écrit sur la musique Hindous, ont fait correspondre *sa* à la note *ut* de la tonalité moderne; mais leur erreur évidente, car ils ont donné, par cela même, le caractère majeur à tous les modes qui doiv être mineurs. D'ailleurs l'échelle musicale de la Perse, comme on le verra en son lieu pour première note *la :* or, les Persans sont, ainsi que les Indiens, les descendants directs Aryas.

(2) J. D. Paterson, *On the* GRAMAS *or musical scales of the Hindus*, dans les *Asiatic Res ches* de la Société du Bengale, t. IX, p. 452, éd. de Londres, in-4°.

(3) *Ibid.*, p. 452, note.

TABLEAU COMPARATIF.



A l'inspection de ce tableau, on voit : 1° que les quatre sroutis qui forment l'intervalle de *sa*, *ri*, ne coïncident exactement avec aucun des quatre quarts de ton compris dans le ton *la*, *si* : ils sont tous plus forts, et forment, comme cela est évident, un intervalle sensiblement plus grand que le ton; 2° que le son *ga*, qui correspondrait à *ut* ♯, si la gamme des Hindous était divisée en douze demi-tons, est moins élevé que cet *ut* ♯, mais plus haut qu'*ut* ♮; 3° que *ma*, qui devrait avoir la même intonation que *ré*, est un peu plus bas; 4° que *dha* est sensiblement plus élevé que *fa* ♯, mais beaucoup plus bas que *sol*; 5° et enfin, que *ni*, au lieu d'être à la même intonation que sol ♯, est un peu plus bas, mais est beaucoup plus élevé que le sol ♮. Telles sont les singularités qui nous frappent dans les premiers éléments de la tonalité ancienne de la musique indienne : rien aujourd'hui ne peut nous éclairer sur les causes qui ont produit cet ordre tonal; on comprend seulement que l'échelle des sons ayant été fixée conformément à ce système, l'habitude d'en entendre les effets devint une éducation particulière de l'oreille, et qu'on a fini par trouver du charme à ce qui blesse notre sentiment tonal.

L'échelle générale des sons en usage dans la musique ancienne de l'Inde renfermait trois octaves, lesquelles étaient divisées comme le tableau précédent, depuis *sa* (la) jusqu'à *sa* (la).

Cette échelle générale des sons s'appelait ***Mahaswaragrâma.***

Les anciens musiciens hindous ont pris, dans cette échelle, les éléments de la tonalité de leur musique, et les ont combinés de manière à obtenir la plus grande variété possible, à l'aide de trois principes généraux que nous allons expliquer.

Le premier de ces principes consistait à considérer chacun des sons déterminés de la gamme, c'est-à-dire, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*, comme pouvant être l'initial d'une formule de *gamme* ou *mode*, en sorte qu'y ayant sept sons de cette espèce, il y eût sept modes principaux, en ces formes :

1	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa.
2	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri.
3	ga,	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga.
4	ma,	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma.
5	pa,	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa.
6	dha,	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha.
7	ni,	sa,	ri,	ga,	ma,	pa,	dha,	ni.

Ces modes répondaient aux formes suivantes de la gamme européenne, sauf les différences d'intonations de quelques sons, constatées dans le tableau de la page 207.

1	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la.
2	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si.
3	ut,	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.
4	ré,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré.
5	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi.
6	fa,	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa.
7	sol,	la,	si,	ut,	ré,	mi,	fa,	sol.

On trouve en effet dans l'ancien traité de musique intitulé *Sângita Narayâna*, en langue sanscrite, des modes primitifs ainsi constitués avec leurs noms distinctifs. Le premier, qui commence par le son *sa*, est le mode *vasanti;* le deuxième, commençant par *ri*, est le mode *asaveri;* le troisième, le mode *désachi;* le quatrième, le mode *todi;* le cinquième, le mode *saindhâvi;* le sixième, le mode *mâgha*,

le septième, le mode *dési*, appelé aussi mode *carnati* (1). On verra, ns la suite de cette histoire, que l'idée d'une diversité de modes rmée par une gamme unique, prise à ses différents degrés, s'est produite chez plusieurs peuples de l'antiquité, et a été la base de ır musique. C'est encore le même principe qu'on remarque dans la ıalité du plain-chant de nos églises.

Le deuxième principe de tonalité de la musique, chez les anciens bitants de l'Inde, consistait à altérer l'intonation de quelques-uns s degrés de la gamme, soit en les élevant d'un *srouti*, soit en les aissant de la même quantité, c'est-à-dire de plus d'un quart de ı. Les circulations des modes de la musique arabe nous ont fait ir, dans le quatrième livre de cette histoire, des conceptions semables d'altérations des degrés de la gamme; mais celles-ci ne sont mais que d'un *comma* ou neuvième de ton, soit au-dessus, soit au-ssous du son juste, tandis que les altérations de la gamme de nde sont de plus d'un quart de ton.

Ces altérations n'étaient pas permanentes, car, lorsque la note desnée par la nature du mode à recevoir l'altération, soit ascendante, it descendante, ne suivait pas sa destination, et au lieu de monter escendait, ou montait au lieu de descendre, l'altération n'avait pas eu. L'objet de l'altération était donc de déterminer une tendance 'un son vers un autre, et de diminuer l'intervalle qui les séparait. uelque chose de semblable se fait remarquer dans l'exécution des rands chanteurs et instrumentistes du dix-neuvième siècle, partiulièrement depuis que le sentiment de l'unité tonale s'est affaibli ar la fréquence des modulations, et la multiplicité des relations de ns et de modes. La plupart de ces artistes sont entraînés par instinct accentuer autant que possible les tendances ascendantes et descenantes vers le ton nouveau, dont ils ont le pressentiment par l'harıonie. Dans ce cas, la justesse absolue de l'intonation n'existe plus; note est plus haute ou plus basse qu'elle ne serait dans l'unité nale; c'est la note qui lui succède qui en justifie l'intonation altérée.

Pour se former des notions des variétés que l'ancien système mu-

---

(1) Le *Sàngita Narayàna* ne s'accorde pas exactement avec le *Ràgavibodha*, de Sôma, sur s noms des modes et sur leur application ; mais les différences de leurs nomenclatures sont, our nous, de peu d'importance, car ces ouvrages, et d'autres auteurs anciens, s'accordent en qui concerne la nature et les principes de la tonalité.

sical des Hindous tirait de ce genre de modification des notes pri
tives des modes, il suffit de considérer les modes *bhairavi*, *beng*
vasanti, *ramaneri*, *nettâ*, *taccâ* et *désâcri*, qui, dans le traité de Sô
répondent au premier aspect à notre gamme de *la* mineur ou maje
sauf les différences d'intonation qui résultent de la division de l'
tave en vingt-deux sroutis. Ces modes sont ainsi disposés :

Mode bhairavi.	sa,	*ri*,	*ga*,	ma,	pa,	*dha*,	*ni*,	sa.
Mode bengali.	*sa*,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	*sa*.
Mode ramaneri.	sa,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	sa.
Mode nettâ.	sa,	*ri*,	*ga*,	ma,	*pa*,	dha,	*ni*,	sa.
Mode taccâ.	sa,	ri,	*ga*,	ma,	pa,	dha,	*ni*,	sa.
Mode désâcri.	*sa*,	ri,	ga,	*ma*,	*pa*,	dha,	*ni*,	*sa*.

Les noms des notes, ou sons déterminés, écrits en caractères
mains, indiquent les sons dont les intonations primitives étai
conservées; ceux qui sont en caractères italiques avaient leurs into
tions altérées d'un srouti. Or, la comparaison de ces six modes d'u
seule gamme fait voir que les sons altérés sont combinés de mani
différente dans chacun, et que la note *ni* (sol) est la seule qui s
altérée dans tous; d'où l'on peut comprendre la variété d'effets c
en résultait. Trois de ces modes ont quatre notes altérées; un e
trois, et les deux autres en ont deux chacun. Chaque mode avait d
un caractère particulier qui le rendait très-différent des autres, bi
que les noms des sons fussent semblables dans tous. Il y a contrad
tion entre les auteurs hindous concernant les applications de l'alté
tion dans les modes. Par exemple, suivant la doctrine de Sôma, ce
qui commencent par la note *sa* avaient six formes différentes, déte
minées par la variété des intonations (1) : il n'en est pas de mê
dans le *Sângita Darpana*, car il n'y est indiqué que trois formes
modes pour cette même gamme de *sa*; l'auteur leur donne les no
de *shadja-grâma*, *madhyama-grâma*, et *gândhara-grâma*. La gamm
shadja-grâma est l'échelle primitive qu'on a vue précédemment,
dont les vingt-deux sroutis sont disposés de cette manière.

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2.	

(1) W. Jones, ouvrage cité, pp. 77-78.

Dans le mode *madhyama-grâma*, l'intervalle de *pa* à *dha* diminue d'un *srouti*, et celui de *dha* à *ni* augmente d'autant; d'où il suit que *dha* est baissé de près d'un quart de ton au-dessous de notre *fa* ♯, et que la forme du mode *madhyama-grâma* est celle-ci :

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	1. 2. 3. 4.	1. 2.	

Le mode *gândhara-grâma* est formé du mode madhyama-grâma par le moyen de trois altérations, en diminuant l'intervalle *ri* à *ga* d'un *srouti* et augmentant d'autant celui de *ga* à *ma ;* d'où il suit que *ga* (ut ♯), un peu plus bas, descend de plus d'un quart de ton. La deuxième altération consiste à ne laisser que deux sroutis à l'intervalle *pa* à *dha*, en donnant quatre sroutis à celui de *dha* à *ni*, et conséquemment en faisant descendre *dha* (fa ♯ élevé) à *fa ;* la troisième altération baisse *ni* d'un srouti et donne trois sroutis à l'intervalle *ni* à *sa;* d'où il suit que *ni* est beaucoup plus rapproché de *sol* ♮ que de *sol* ♯. La forme du mode est donc celle-ci :

sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
1. 2. 3. 4.	1. 2.	1. 2. 3.	1. 2. 3. 4.	1. 2.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3.	

(1).

Quoique nous n'ayons pas de renseignements suffisants sur la manière dont les anciens musiciens de l'Inde employaient les altérations, les explications que nous trouvons dans leurs écrits, concernant le caractère de quelques airs appartenant aux modes affectés de ces altérations, démontrent que celles-ci se faisaient en général dans la direction de la tendance des sons non altérés. Il n'y a d'incertitude qu'à l'égard des sons *sa* (la) et *pa* (mi), qui, par eux-mêmes, n'ont pas de tendance, et répondent à la justesse des sons de la gamme européenne.

L'analyse d'un des modes dans lesquels il y a des degrés de la gamme altérés est nécessaire pour en faire saisir le système. Prenons par exemple le mode bengali, tel que le présente Sôma, dans le *Râ-*

(1) J. D. Paterson, ouvrage cité, pp. 453-456.

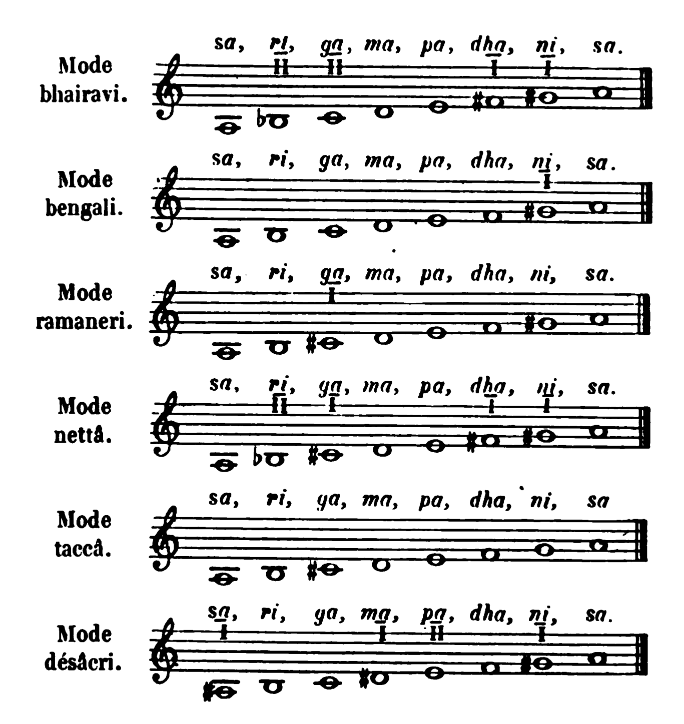
gavibodha : sa (la) y était altéré, c'est-à-dire, vraisemblablem élevé de plus d'un quart de ton (un srouti); car on ne peut croire que l'altération fût descendante, sa distance de la note *ri* étant de quatre *sroutis*, ou un ton et un sixième de ton de n échelle tonale, dans la gamme inaltérée; ce qui aurait conséqu ment porté la distance de ces deux notes à près d'un ton et de Le son *ri* n'était point altéré, mais, par la nature même de gamme indienne, il était plus élevé que notre *si* d'un sixième ton. La note *ga* (ut), troisième son de la gamme de l'Inde, étai l'intervalle de trois sroutis, ou $\frac{7}{8}$ de ton de la note *ri*, et conséque ment plus près d'*ut* ♯ que d'*ut* ♮, serait replacée à l'intonation d'*ut* ♮ peu élevé, si l'altération était descendante; mais si elle était asc dante, elle portait cette note *ga* à près d'un quart de ton au-des d'*ut* ♯. Dans le mode *bengali*, les notes *ma* (ré), *pa* (mi) et *dha* (n'étaient pas altérées; l'intonation de la première était seulement peu plus basse que *ré;* la seconde était juste avec *mi*, et la troisiè un sixième de ton plus haut que *fa* ♯. Quant à la note *ni* (sol), était altérée, c'est-à-dire, élevée d'un srouti, son intonation é à un cinquième de ton plus haut que *sol* ♯ par l'effet de l'altérati au lieu d'être un peu au-dessous de cette note, comme dans sa p tion primitive.

Tel fut, chez les anciens musiciens de l'Inde, le système d'alté tion appliqué à la plupart des modes, et qui, dans ceux qui vienn d'être désignés, donnait lieu à des modifications variées, et produi des effets très-divers, quoique les gammes eussent le même asp La musique européenne n'a pas de signes pour représenter ces riétés d'intonation; en vain essayerait-on d'en imaginer pour objet; notre sens musical n'en saisirait pas la signification, étr gers que nous sommes à la conception de rapports de cette espè Cependant il est utile de représenter aux yeux les différences de divers modes d'une seule gamme, pour l'intelligence de l'ensem du système musical de l'Inde ancienne. Dans le tableau qu'on v ci-après, les signes I et II ajoutés au-dessus des notes européen auront seulement la signification d'*élévation* ou d'*abaissement* l'intonation de ces notes, sans en déterminer le plus ou le moi

Ainsi [I] signifie simplement *ri* élevé d'un srouti, ou pl

haut que *si*, et est le signe de *ga* baissé d'un srouti, ou plus bas qu'*ut* ♯.

TABLEAU DES SIX FORMES DES MODES BHAIRAVI, BENGALI, RAMANERI, NETTA, TACCA ET DÉSACRI.
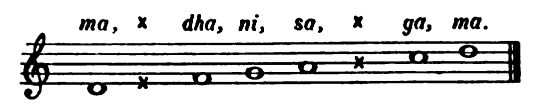


Le troisième principe qui servit de base à la construction des modes musicaux des anciens habitants de l'Inde fut celui de la suppression de certains sons déterminés ou notes des gammes. Quelque attention qu'on porte dans l'examen des notes affectées de ces suppressions, on n'y découvre qu'une détermination arbitraire ; car il est évident que ces suppressions n'étaient pas occasionnées par le rapprochement de certaines notes, en vertu de leurs altérations, puisqu'on en voit entre des notes non altérées, et même dans des modes où il n'y a aucune altération. Au surplus, ce principe de suppression de sons dans les gammes a pénétré de l'Inde chez d'autres peuples, dans une haute antiquité, ainsi qu'on l'a vu chez les Chinois,

dans l'Introduction de cette histoire. Le caractère original qui nous frappe, à la vue ou à l'audition de leurs mélodies, est précisément la conséquence de ces suppressions de notes.
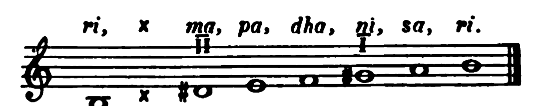
Suivant le traité de musique de Sôma, une seule note était conservée dans tous les modes : cette note était *sa* (la); le privilége de cette note se fait comprendre sans peine, car elle était le son par excellence, le son nécessaire dans le système de la musique de l'Inde. Cette observation semble démontrer que la table des modes du *Râgavibodha* est plus authentique et plus ancienne que celle du *Sângita Narayâna*, où la note *sa* est supprimée dans le mode *mellari*.

La note *ma* (ré) n'était supprimée que dans le mode secondaire *bhûpâli*. Les notes *ga* (ut) et *ni* (sol) n'étaient supprimées que dans quatre modes. La note *pa* était supprimée dans cinq modes; enfin les notes *ri* (si) et *dha* (fa) étaient supprimées dans six modes. Quelques modes n'étaient incomplets que d'une note, mais plusieurs avaient deux suppressions de notes, en sorte que leurs gammes n'étaient composées que de cinq sons.

Dans plusieurs modes, la suppression de certaines notes n'était pas accompagnée de l'altération de quelque autre : tel était le mode *hindola*, dont voici la gamme, où les notes supprimées sont indiquées par le signe ×.

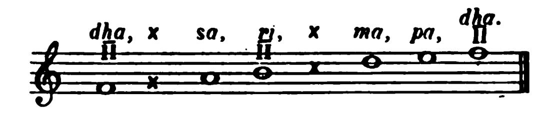


Mais dans d'autres modes, il y avait à la fois suppression de certaines notes et altération d'une ou de plusieurs autres. En voici un exemple, dans le mode *dipaca*, où la note *ma* est un peu moins élevée que *ré*, et la note *ni* plus haute que *sol* :

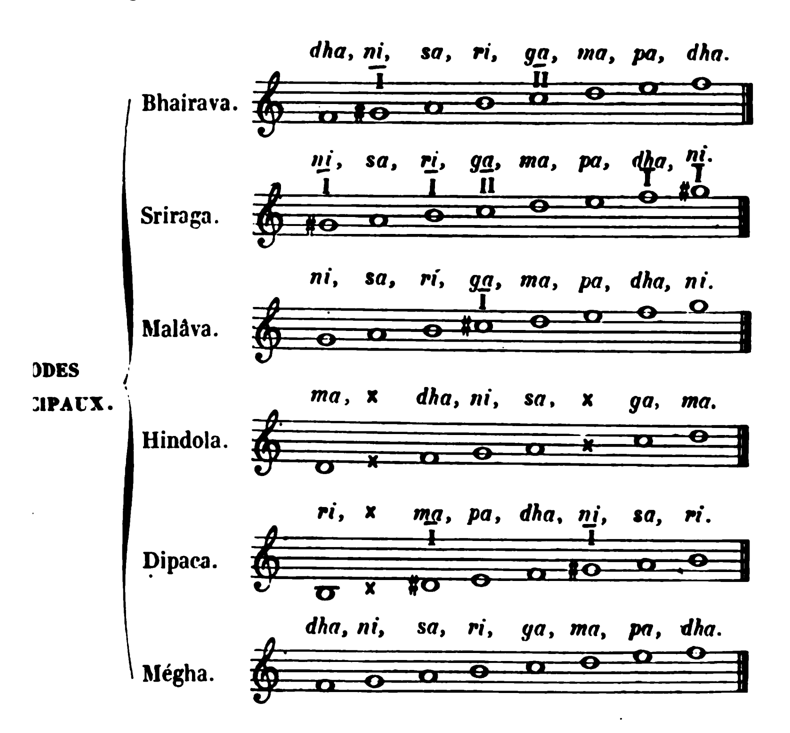


Le plus bizarre de ces modes à notes supprimées et variables est le mode *mellari* : telle en est la disposition, qu'il serait à peu près impossible à une intelligence musicale de l'Europe de comprendre la formation d'une mélodie avec les éléments qu'il renferme, si les altérations étaient ascendantes. Ce mode est trop singulier pour qu'on

ılyse pas ici sa gamme, dont les altérations des notes *dha* et *ri* ıt inévitablement descendantes, puisque les notes placées na-.ement au-dessus d'elles étaient supprimées ; en sorte que *dha* .t être $\frac{1}{12}$ de ton plus bas que *fa*, et *ri* $\frac{1}{12}$ de ton plus haut que *si*. cette gamme :



a vu précédemment, dans l'exposition de la mythologie mu-ɜ des Hindous, que six fils de Brâhma et de Saraswati, appelés ɪs, étaient les génies qui présidaient aux passions dominantes, qu'aux modes musicaux qui en étaient l'expression, et que leurs s étaient *bhairava*, *sriraga*, *malâva*, *hindola* ou *vaçanta*, *dipaga* ipaca, et *méga* ou *mégha*. Les gammes des modes principaux con-ls à ces génies étaient celles-ci :

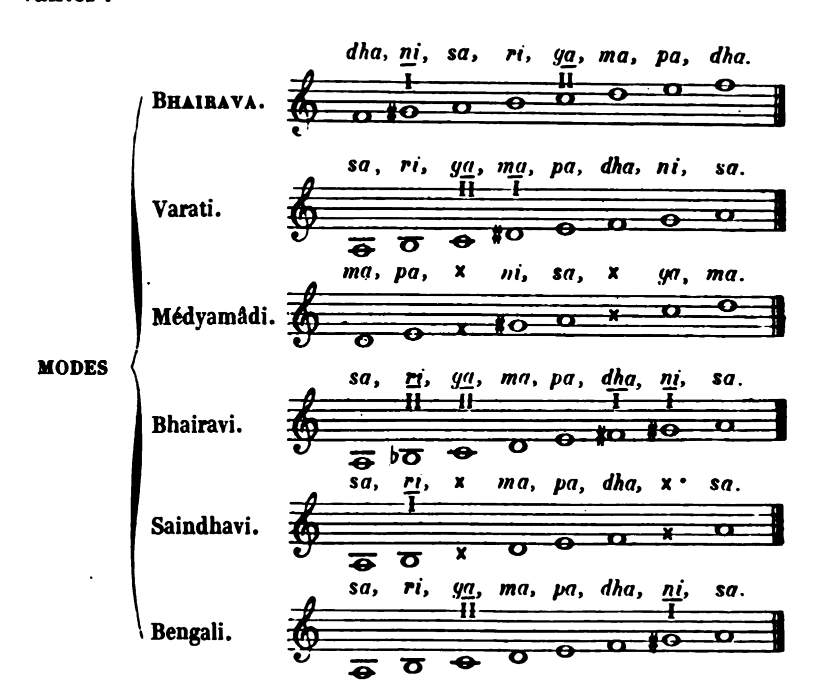


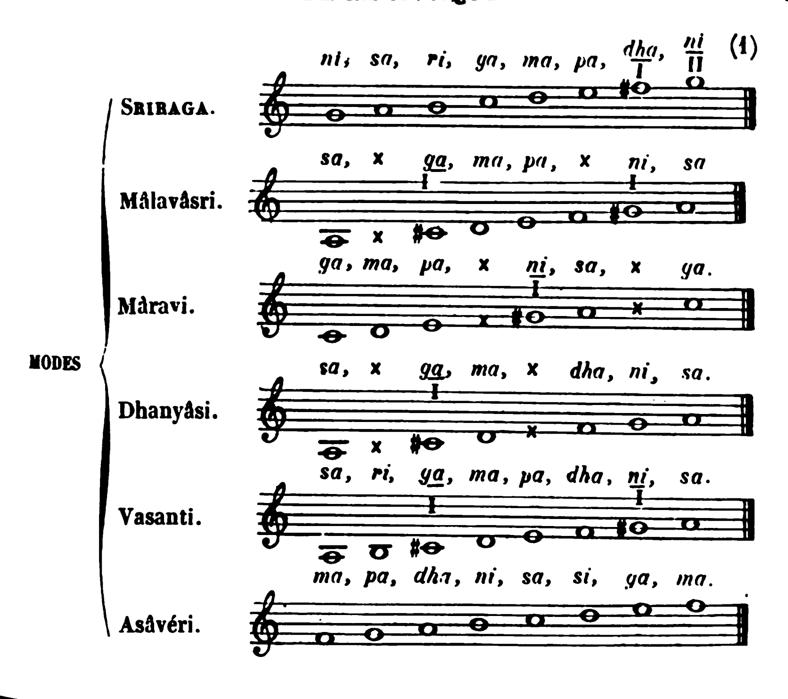
est nécessaire de consulter le tableau des rapports d'intonations

des sons de l'échelle musicale indienne avec ceux de l'échelle eu péenne (page 207), pour bien saisir le caractère particulier de cl cune de ces gammes.

On a vu aussi, dans la mythologie de l'Inde, que les *Ragi* nymphes qui présidaient aux passions secondaires, étaient uni au nombre de cinq, à chacun des Ragas. Elles présidaient aux mo secondaires, auxquels elles donnaient leurs noms. Les cinq modes cette espèce, unis au mode principal bhairava, étaient *varati*, *dyamâdi*, *bhairavi*, *saindhavi* et *bengali*; ceux qui avaient pour m principal *sriraga* étaient *mâlavâsri*, *mâravi*, *dhanyâsi*, *vasanti* *asâvéri*; malâva était le chef de *tôdi*, *gaudi*, *gônstaïsi*, *sousthâvat* *cacoubha*; les modes secondaires unis à *hindola* s'appelaient *rama* *désaeshi*, *lelitâ*, *vélavali* et *patamanjari*; dipaca ou dipaga était à *dési*, *câmbodi*, *nettâ*, *cédâri* et *carnati*; enfin, mégha avait p modes secondaires *taccâ*, *mellari*, *gousjari*, *bhûpâli* et *désacri*.

Ainsi qu'on le voit, les modes hindous étaient au nombre de tre six, dont six principaux et trente secondaires. Suivant le *Râgo* *bodha* de Sôma, leur ensemble se présentait sous les formes s vantes :

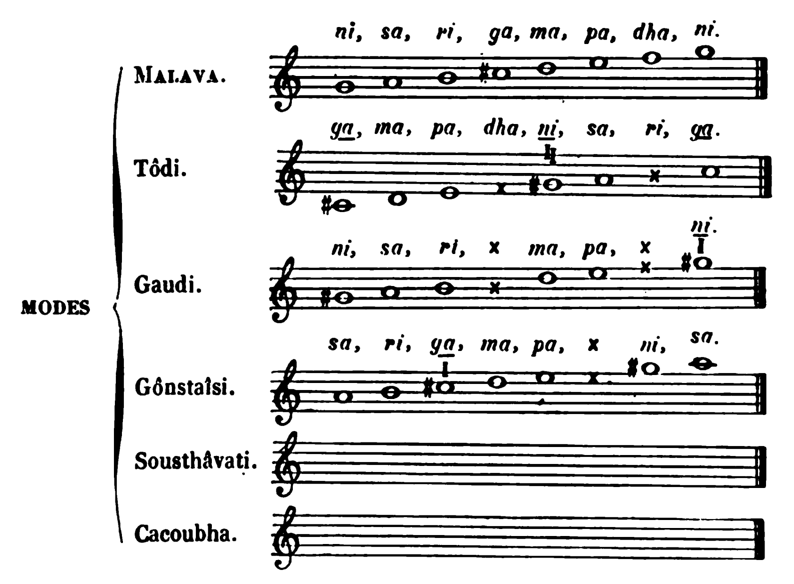




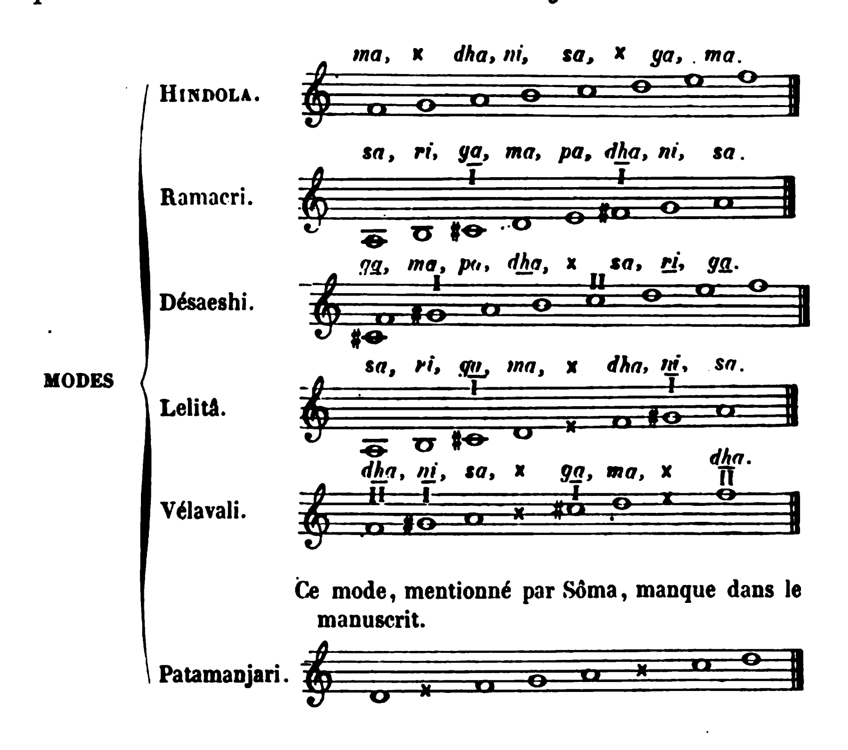
(1) Ce mode est noté dans la *Sangita Narayána :* sa, ri, ga, ma, *pa*, dha, ni, ce qui représente une gamme de *la* mineur, sans note sensible, et avec la note *pa*, baissée de plus d'un quart de ton, vers *mi* bémol. William Jones cite à ce sujet deux vers sanscrits que voici :

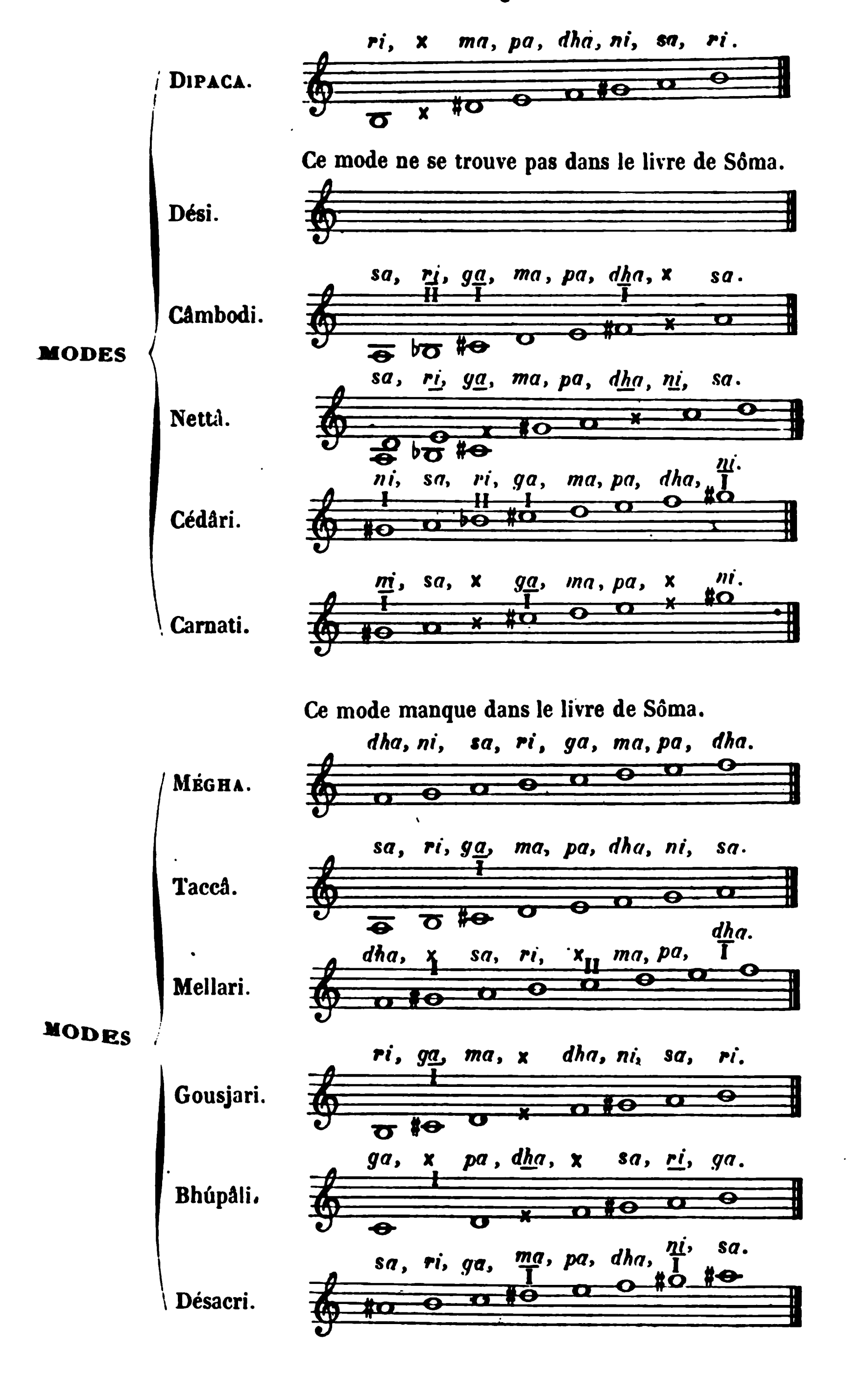
> Iatinyâsagrahagrâmâns' ishu shádjo *paparchamah*,
> Sringáravirayórjnegah *Srirágó* gitacóvidaih.

Il les traduit en ce sens : « Les musiciens savent que *Sriraga* a pour note principale *sa*, « qui est la première de sa gamme, avec *pa* diminué (baissé), et qu'il est employé pour « exprimer l'héroïque amour et le courage. » Jones en conclut que *pa* baissé d'un srouti, dans le mode *Sriraga*, produit une gamme majeure semblable à la gamme européenne *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut :* c'est une erreur capitale, car, dans cette gamme, la quinte de la tonique est juste, or, *sa* et *pa*, non altérés, forment précisément cet intervalle parfaitement semblable au nôtre, et le seul qui corresponde dans les deux échelles indienne et européenne. C'est le mode *Sriraga* de Sôma qui représente notre gamme majeure, sauf les différences d'intonations résultant de la proportion 11 : 12.



Ces deux derniers modes, bien que mentionnés par Sôma, m
quent dans le seul manuscrit connu du *Râgavibodha*.





MODES
DIPACA.
ri, x ma, pa, dha, ni, sa, ri.
Ce mode ne se trouve pas dans le livre de Sôma.
Dési.
Câmbodi.
sa, ri, ga, ma, pa, dha, x sa.
Nettâ.
sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa.
Cédâri.
ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.
Carnati.
ni, sa, x ga, ma, pa, x ni.
Ce mode manque dans le livre de Sôma.
MODES
MÉGHA.
dha, ni, sa, ri, ga, ma, pa, dha.
Taccâ.
sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa.
Mellari.
dha, x sa, ri, x ma, pa, dha.
Gousjari.
ri, ga, ma, x dha, ni, sa, ri.
Bhúpâli.
ga, x pa, dha, x sa, ri, ga.
Désacri.
sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa.

On ne doit pas oublier, en considérant ce tableau des modes de l'ancienne musique de l'Inde, qu'à l'exception des notes *sa* et *pa* (*la* — *mi*), aucune des notes européennes de ce même tableau ne correspond exactement aux intonations des notes indiennes; elles ne sont que des approximations plus ou moins admissibles.

Quatre *Raginis* ou nymphes supérieures, appelées *Iswara*, *Bharata*, *Pavana* et *Kallinâtha*, présidaient à autant de systèmes, auxquels elles donnaient leurs noms. Le système *Iswara* était celui qui résumait tous les modes dont les gammes n'avaient aucun son altéré ou supprimé. Le mode *mégha* était le principal de cette espèce.

Le système *Pavana* contenait les modes dans lesquels un ou deux sons étaient supprimés, mais qui n'avaient pas de notes altérées.

Le système *Bharata* renfermait les modes dont les gammes n'avaient pas de notes supprimées, mais dont quelques sons étaient altérés.

Le quatrième système, appelé *Kallinâtha*, renfermait les modes dont les gammes avaient des notes supprimées et d'autres altérées.

Filles de *Mahaswaragrâma*, personnification musicale de *Saraswati*, les nymphes des systèmes de modes étaient résumées dans cette déesse, c'est-à-dire dans la musique même, considérée dans son acception la plus générale.

La relation intime de toutes les parties du système musical qui vient d'être exposé, avec la symbolique des livres sacrés de l'Inde, en démontre l'antiquité, et fait voir que l'ensemble de ce système appartient aux premiers temps de la doctrine brahmanique. Plus tard, lorsque l'Inde eut passé sous des dominations étrangères, diverses modifications durent s'introduire dans la pratique de l'art, et mettre celle-ci en désaccord avec l'ancienne théorie. Par une conséquence naturelle, les musiciens qui vécurent dans des temps postérieurs, trouvant ces modifications établies par l'usage, durent entreprendre de mettre le système en rapport avec la pratique. C'est en effet ce qu'on aperçoit, particulièrement après que les musulmans eurent mêlé à l'ancienne doctrine musicale de l'Inde des idées puisées dans les théories arabes et persanes. De là, sans doute, les contradictions qui se rencontrent dans les traités de la musique indienne écrits à des époques éloignées l'une de l'autre; de là aussi l'affaiblissement progressif du caractère original et primitif de l'art dans la pratique jusqu'à l'époque actuelle. Pour expliquer les contra-

dictions de théories qu'on remarque dans les traités de musique en langue sanscrite, il faut donc avoir égard aux temps où vécurent leurs auteurs, aux révolutions qui se sont opérées dans le pays, et ne pas oublier que le système le plus digne d'attention n'existe que dans les ouvrages dont l'antiquité est la plus reculée : là seulement se trouvent les idées théogoniques et cosmogoniques qui ont servi de base à l'art indien. C'est pour ce motif que nous avons suivi la doctrine de Sôma, telle que nous l'a fait connaître l'intéressant mémoire de William Jones (1), et que nous avons exposé dans le tableau qu'on vient de voir le système de la tonalité indienne ; car cette doctrine a évidemment le caractère le plus antique, le plus original ; c'est, enfin, celle qui s'éloigne le plus de la musique bâtarde de l'époque actuelle chez les Hindous. Ce précieux document de la primitive théorie musicale des Hindous n'est malheureusement pas parvenu intact jusqu'à nous, et n'a pas échappé aux mutilations des copistes. C'est ainsi que l'énumération des nombres de modes principaux et secondaires faits par l'auteur ne coïncide pas exactement avec le tableau qu'il présente de ceux-ci ; ce qui ne peut être attribué qu'à des omissions faites dans la seule copie de son ouvrage connue jusqu'à ce moment. Par exemple, Sôma mentionne le mode *mégha* comme le sixième des modes principaux ; cependant la composition de ce mode manque dans son tableau : nous y avons suppléé d'après le *Sângita Narayâna*. Il en est de même des modes *sousthâvati*, *cacoubha*, *patamanjari* et *dési*.

Malgré les imperfections du manuscrit qui nous a guidé, il n'est pas douteux que la théorie tonale exposée par Sôma ne soit celle de l'Inde dans son intégrité primitive ; ce qui le prouve, c'est d'abord l'immuabilité qu'il a donnée au son *sa* (la), parce que, comme nous l'avons dit, cette note était le *son* par excellence, le pivot de toute la tonalité indienne. Dans les modes de Sôma, cette note n'est jamais supprimée ; elle n'est altérée que dans le dernier mode (*désacri*), vraisemblablement par une erreur du copiste, tandis que le *Sângita Narayâna* présente cette note altérée dans cinq modes, et supprimée dans le mode *mellari*. En second lieu, trente modes ont des notes altérées dans le livre de Sôma, et dans plusieurs les altérations sont

---

(1) *On the musical Modes of the Hindus*, dans le 3me volume des *Asiatic Researches or Transactions of the society instituted in Bengal*, etc.

au nombre de quatre; enfin, dix-huit modes ont des notes supprimées; mais quatorze modes seulement ont des notes altérées dans le *Sângita Narayâna;* sur ce nombre, neuf n'ont qu'une seule altération, et des notes ne sont supprimées que dans douze modes (1). Or les altérations ne sont autre chose que des accents attractifs, et ces accents sont l'expression des mouvements passionnés de l'âme auxquels les modes musicaux des Hindous étaient consacrés. On voit donc que les formes des modes présentées par Sôma sont plus conformes aux symboles de la mythologie musicale de l'Inde, et conséquemment plus anciennes et plus originales que celles du *Sângita Narayâna.* De là, il est permis de conclure, à peu près avec certitude, que ce dernier ouvrage est postérieur de plusieurs siècles à celui de Sôma, et qu'il présente le tableau de tonalités qui s'éloignent moins que les anciennes de l'ordre diatonique; en d'autres termes, que la théorie tonale qui y est exposée est déjà une modification considérable de la musique primitive de l'Inde. Remarquons que le savant William Jones considère le *Râgavibodha* comme un très-ancien ouvrage (*very ancient composition*), quoique d'une antiquité moindre qu'un autre traité intitulé *Sângita Râtnakâra*, dont l'auteur est *Sârngâ Déva*. L'ouvrage de Sôma est écrit en vers, sans en excepter les séries des modes, *qui sont notées en lettres* (2).

La dégénération de l'ancienne musique de l'Inde continua dans les temps postérieurs à celui où fut écrit le *Sângita Narayâna,* et devint plus rapide après que la partie occidentale de cette vaste contrée eut passé sous la domination musulmane, car alors se mêlèrent aux modes hindous des formes de gammes persanes. On voit qu'un musicien de l'Hindoustan, nommé *Amin*, qui a écrit sur son art, fixe à une époque antérieure à celle de Parriz l'introduction dans l'Inde des sept modes principaux de la musique des Persans. Le nom *hijaja* donné à un mode, dans un traité de musique, n'appartient à aucun des idiomes de cette contrée; ce n'est qu'une corruption du mot persan *hijaz* (3). Plusieurs autres modes de la musique

(1) On trouvera les formules des modes du *Sângita Narayâna* dans la note A de ce livre, ainsi que quelques gammes modifiées par les Musulmans.

(2) The name of the author was *Sôma,* and he appears to have been a practical musician as well as a great scholar and elegant poet; for the whole book, *without excepting the strains noted in letters.* (W. Jones, *On the musical modes of the Hindus,* etc.)

(3) W. Jones, ouvrage cité, p. 77, ou 64 de l'édition de Londres.

actuelle des Hindous ont reçu des noms arabes, persans, et ont perdu leur caractère primitif. Il est donc évident que ce n'est pas par la situation actuelle de l'art dans l'Hindoustan qu'on peut prendre des notions justes de ce qu'il fut dans les premiers temps du brahmanisme, et que ces notions ne peuvent se trouver que dans les traités de musique les plus anciens. Il répugne à la raison de croire que la théorie tonale exposée dans ceux-ci n'ait été qu'une vaine spéculation de l'esprit, sans rapport avec la pratique de la musique, comme l'ont pensé certains écrivains modernes.

Si quelque jour la littérature musicale de l'Inde est étudiée dans les ouvrages originaux par un savant indianiste suffisamment initié à la connaissance de la musique, il y a lieu de croire que la théorie expliquée par Sôma recevra une éclatante confirmation. Cette littérature est riche, comme tout ce qui touche aux sciences indiennes : en première ligne, il faut placer le livre intitulé *Sângita Râtnakâra*, d'abord parce qu'il est le plus ancien traité de musique connu en langue sanscrite, et aussi parce qu'il est le plus complet, et en quelque sorte l'encyclopédie de la science musicale. Il en existe une copie à la Bibliothèque impériale de Paris, et une autre au musée de la compagnie royale des Indes, à Londres. Nous avons longtemps espéré sa publication avec une traduction allemande promise par M. Goldstücker, savant professeur de langue sanscrite au collége de l'université de Londres; mais d'autres travaux de l'érudit professeur l'ont détourné jusqu'à ce jour de son projet (1). Plusieurs autres ouvrages ont aussi beaucoup d'intérêt : les plus connus sont le *Râgârnava* (Mer des passions); le *Râgârderpana* (Miroir des modes); le *Sâbhavinôda* (Délices des assemblées). Une traduction libre en persan, ou plutôt une sorte de commentaire de ces trois ouvrages, mêlé d'extraits, a été fait par Mirza Khan, sous le patronage d'Aazem Schah; son livre a pour titre : *Présent de l'Inde*. Le même Mirza Khan a traduit, ou, pour mieux dire, analysé le *Sângita Darpana;* car William Jones remarque que les Mongols n'ont aucune idée d'une traduction simple et faite avec soin des ouvrages indiens (2). Le *Sângita Darpana* est un traité de la musique, de la rhétorique et de la

(1) V. la note B de ce cinquième livre de notre histoire.
(2) W. Jones, ouvrage cité, même page.

danse. Il en existe deux copies au musée de la compagnie des Indes, à Londres (1). L'ouvrage le plus estimé par les pandits du Bengale, en ce qui concerne la musique, est le ***Sângita Damôdara*** : il est plus ancien que le ***Sângita Dąrpana,*** car il y est cité en plusieurs endroits. W. Jones regrettait de n'avoir pu s'en procurer une bonne copie (2); il en existe une à la Bibliothèque impériale de Paris. Ajoutons enfin aux livres qui viennent d'être mentionnés le ***Râgavibôdha***, de Sôma, et le ***Sângita Narayâna,*** dont on ne connaît pas de copie en Europe, mais qui, je crois, existent dans la Bibliothèque de la Société scientifique et littéraire du Bengale, à Calcutta. Nul doute que, par l'étude bien faite de ces sources authentiques, on ne puisse parvenir à la certitude en ce qui concerne les principes de l'ancienne musique de l'Inde; mais, encore une fois, je répète que rien ne peut faire présumer de résultats opposés à la théorie tonale qui vient d'être exposée, d'après le livre de Sôma, sauf peut-être certains faits particuliers sur lesquels diffèrent les auteurs, suivant les lieux et les temps où ils ont vécu.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA MESURE DU TEMPS MUSICAL, ET DE SES COMBINAISONS RHYTHMIQUES ET MÉTRIQUES DANS L'ANCIENNE MUSIQUE DE L'INDE.

L'auteur d'un écrit superficiel sur la musique de l'Inde (3) assure que la mesure du temps musical, dans cette contrée, est absolument différente de ce qu'elle est dans la musique de l'Europe moderne, n'ayant d'autre base que le mètre de la versification. S'il en était ainsi, il faudrait en conclure qu'il n'y eut jamais de mélodie proprement dite chez les Hindous, mais seulement une sorte de récitatif sans symétrie de temps et de phrases; car il n'y a pas de musique possible

---

(1) Grâce à l'obligeance parfaite de M. le professeur Foucaux, une très-bonne et ancienne copie de cet ouvrage m'a été communiquée de Bénarès, et comme je l'ai dit (p. 200, note) le savant M. Kern a bien voulu en entreprendre la traduction.

(2) *Ibid.*

(3) Le capitaine Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice.* Calcutta, 1834 (p. 32).

sans relations régulières de la durée des sons, et en l'absence de la faculté de les mesurer. Les mètres sont des combinaisons de temps, et les durées de ces temps sont des éléments simples, qui ont en eux-mêmes une valeur propre. Il est donc nécessaire de distinguer et la mesure des durées relatives des temps, et les procédés d'agrégation de ces temps avec lesquels se forment les rhythmes et les mètres. Le sentiment de la mesure, celui du rhythme, se démontrent par la régularité de la marche et par la cadence du corps dans la danse. Ce sentiment est universel; il se manifeste chez les populations sauvages aussi bien que chez les nations policées.

Une preuve incontestable de l'emploi des valeurs régulières de durée dans la musique de l'Inde, même aux temps les plus anciens, se trouve dans les mélodies que l'on a recueillies et qui sont mesurées comme celles de tous les peuples répandus sur la surface de la terre. Non-seulement les habitants de l'Inde avaient, dans les temps les plus reculés, un mot (ताल, *tal*) (1) pour exprimer la mesure du temps en musique, mais ils ont également des signes destinés à représenter les durées partielles qui divisent une certaine unité de temps, considérée comme type de la mesure. Or rien de tout cela n'aurait été imaginé par les théoriciens, pour satisfaire aux nécessités de la pratique de l'art, si le besoin instinctif de la mesure n'était né chez les Indiens en même temps que les mélodies, dont elle seule pouvait déterminer le sens.

Tenons donc pour certain que la notion du temps musical et sa mesure ont été contemporaines chez les Hindous avec les premières idées mélodiques, si toutefois elles ne les ont pas précédées. Ce qui a pu tromper à ce sujet l'auteur du livre cité ci-dessus, c'est la fréquence des suspensions du rhythme de la musique par les chanteurs pour satisfaire aux lois du mètre poétique ou à l'expression des paroles, ainsi qu'on le verra plus loin.

Dans toute musique, comme dans celle des peuples de l'Europe, le temps est l'unité plus ou moins longue d'une durée déterminée par

(1) *Tal* est aussi le nom de très-petites cymbales ou crotales, dont une est en acier et l'autre en airain, ou plutôt en métal de tamtam et de cymbales. Ces crotales servent à marquer les temps de la mesure pendant la danse des bayadères : c'est de là que leur est venu leur nom.

le caractère de la mélodie. Cette unité se représente par un signe de la notation. Si l'on suppose que le signe soit celui-ci 𝅝, la durée qu'il représentera pourra être divisée en fractions égales qui auront aussi leurs signes représentatifs tels que 𝅗𝅥 pour la moitié, ♩ pour le quart, ♪ pour le huitième, 𝅘𝅥𝅯 pour le seizième, etc. La valeur de la durée de l'unité pourra donc être égalée par 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |, ou par ♩ ♩ ♩ ♩ |, ou par ♪ ♪ ♪ ♪ ♪♪♪♪ |, etc. Cet ordre de division est appelé *mesure binaire*.

Si l'unité de temps plus ou moins longue est sentie ou conçue comme pouvant être divisée par fractions ternaires, elle pourra avoir pour signe représentatif celui-ci 𝅗𝅥., et conservant les signes déjà connus pour les divisions de cette unité, celui-ci ♩ représentera le tiers du temps de l'unité, cet autre ♪ le sixième, celui-ci 𝅘𝅥𝅯 le douzième, etc. La durée totale de l'unité sera donc égalée par ces signes de temps ♩ ♩ ♩ |, ou ♪ ♪ ♪♪♪♪ |, ou 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |, etc. Cet ordre de division est appelé *mesure ternaire*.

Le *Sângita Darpana* nous apprend que l'ancienne musique de l'Inde était basée comme la nôtre, comme toute musique connue, sur les divisions binaires et ternaires de l'unité de temps. Nos valeurs de durées relatives 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪, étaient représentées par des signes appelés *oundrout, drout, liougout, gourou*. Ces signes étaient ceux de l'ordre binaire. L'ordre ternaire était représenté par les mêmes signes, auxquels s'ajoutaient certaines marques qui produisaient l'effet du point dans la notation de la musique européenne, et augmentaient de moitié la valeur des signes. Le système de représentation du temps musical et de ses fractions dans la musique de l'Inde sera exposé dans le chapitre suivant.

Ces deux ordres de divisions *binaire* et *ternaire* sont les plus simples qu'on puisse concevoir dans la musique; mais le génie des peuples et des artistes s'est élevé à des combinaisons plus compliquées dans les divisions de l'unité de temps; c'est ainsi qu'on remarque dans certaines mélodies des fractions ternaires dans l'ordre binaire,

qui se représente de cette manière dans la notation :

| etc.

D'autre part, on voit aussi l'ordre ternaire divisé par fractions binai-
;, dans ces combinaisons : | , ou bien | etc.

Enfin, le sentiment musical du temps a fait introduire les fractions 'naires dans la mesure ternaire de l'unité, comme on le voit ici :

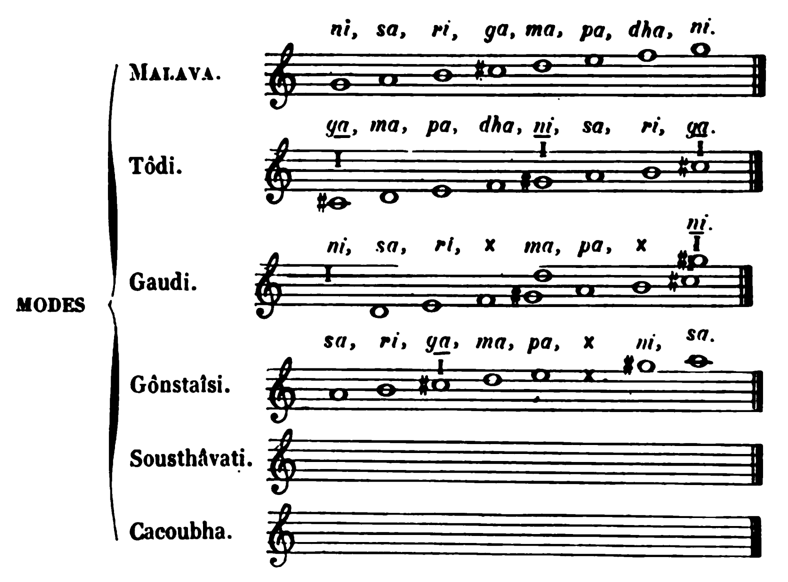
| etc.

Tel est le système général de la conception du temps et de ses visions dans la musique, lequel s'est révélé à l'instinct des peuples des artistes, et sans aucun calcul préalable; car c'est dans le cer-; de ces combinaisons que peuvent se classer presque tous les ants populaires ainsi que toutes les œuvres des artistes.

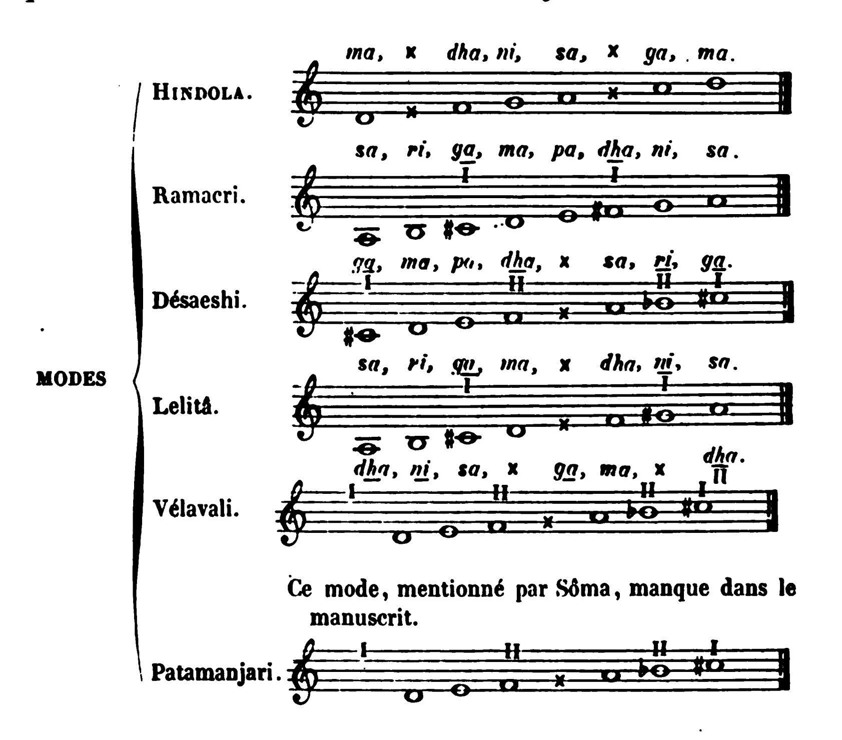
Par exception, les Finlandais ont été conduits par sentiment à ima-ner leurs chants dans une mesure à cinq temps, dont on trouve ssi quelques rares exemples parmi les airs populaires de l'Allema-ie. Plusieurs compositeurs modernes ont écrit des morceaux dans tte mesure insolite; toutefois, il ne faut pas s'y tromper, le senti-ent musical n'admet pas que l'unité de temps soit divisée par 5, le besoin de régularité binaire ou ternaire, qui est dans sa nature, i fait décomposer la mesure à cinq temps en deux unités alterna-'es, la première, ternaire, l'autre, binaire, ainsi qu'on l'a vu dans ntroduction de la présente histoire.

Il en est de même pour toutes les mélodies qui ne reposent pas r le principe de l'unité de temps divisée par l'ordre binaire, ou r le ternaire. Tels sont quelques airs populaires à sept temps, dont ici un exemple pris d'une mélodie de la Servie :



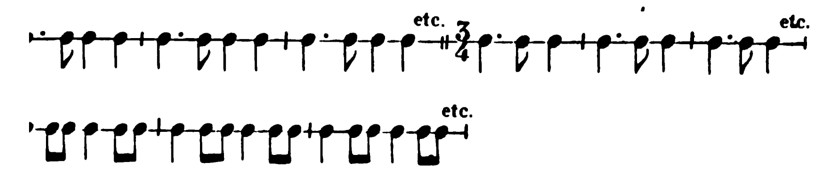


Ces deux derniers modes, bien que mentionnés par Sôma, m quent dans le seul manuscrit connu du *Râgavibodha*.
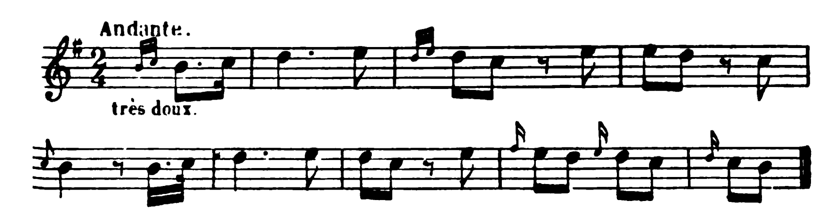


peuvent être plus ou moins irrégulières, s'il n'y a pas de symétrie :s les phrases.
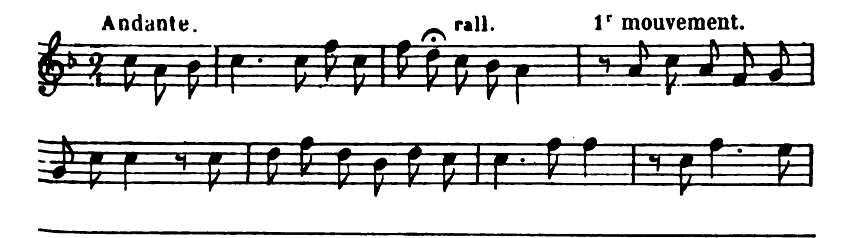
our l'éclaircissement de cette question difficile, il est nécessaire :emarquer qu'il y a deux sortes de rhythmes : le premier est le thme de temps, l'autre, le rhythme de phrases. Le rhythme de ps consiste dans la symétrie des durées et des mouvements, ıme dans ces exemples :
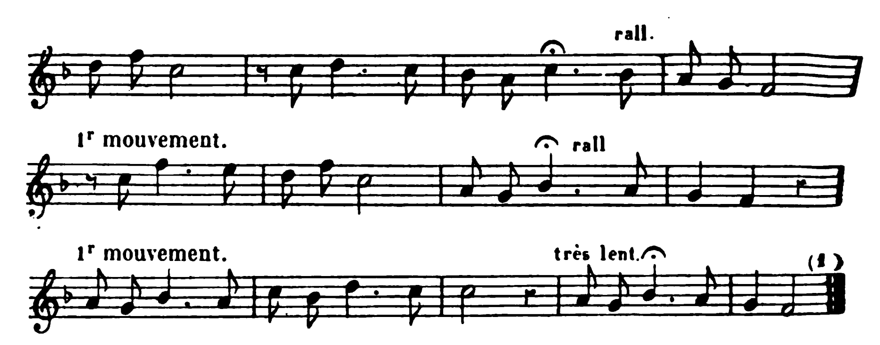


e rhythme de phrases réside dans la symétrie de nombre entre s. Si le nombre est égal dans les phrases qui se succèdent et for- .t un sens mélodique, le rhythme est régulier; on en voit un nple dans le commencement d'un des airs modernes de l'Inde elés *rektah*, et que voici (1) :
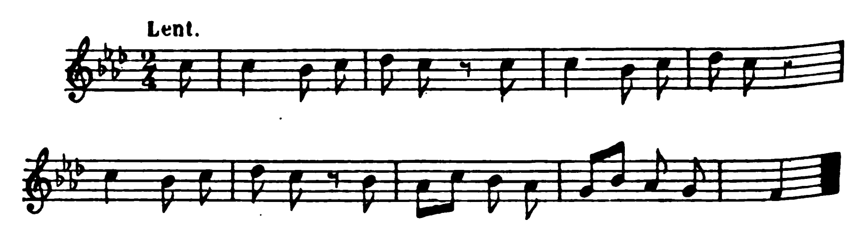


le nombre est plus grand ou plus petit dans une phrase ou s celle qui lui correspond, le rhythme périodique n'existe pas, ou noins il est défectueux. Tel est le défaut du *rektah* suivant au point ue de la régularité des rhythmes :



The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan ied by William Hamilton Bird. Calcutta, 1789 (p. 9).



Dans cet air, le rhythme périodique n'apparaît en aucun endroit ; à la première phrase de trois mesures, où le sentiment rhythmique est d'ailleurs suspendu par le point d'arrêt et le changement de mouvement, on voit la phrase correspondante composée de quatre mesures et finissant au temps levé. La troisième phrase n'a que deux mesures; la quatrième en a trois; puis viennent deux phrases de deux mesures. Des deux dernières phrases qui se correspondent, la première a trois mesures; l'autre n'en a que deux. Il est donc évident que le rhythme périodique est absent de cette mélodie : d'ailleurs la fréquence des perturbations de mouvements anéantirait ce rhythme, lors même que les nombres seraient en équilibre. Cependant il y a du charme et de l'originalité dans ce chant; ces qualités tiennent à la lenteur, qui rend beaucoup moins sensibles les défauts de symétrie ; dans un mouvement vif, ils ne seraient pas tolérables. On remarque les mêmes effets, par la lenteur du mouvement, dans cet autre *rekta*, dont les phrases de deux mesures ont pour complément une phrase de trois. En voici le commencement :



De ce qui précède, on doit conclure que la mesure du temps musical n'est pas différente dans l'Inde de ce qu'elle est en Europe,

---

(1) Ch. Edw. Horn, *Indian Melodies*.

ue les mélodies, étant soumises aux lois du mètre de la veron et à l'expression des paroles, étaient parfois irrégulières à la symétrie rhythmique. Ces mètres sont très-variés dans la :ation sanscrite : ils absorbent le sentiment du rhythme purenusical, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

musiciens européens qui ont essayé de noter les mélodies de y ont éprouvé de grandes difficultés, ayant peine à saisir la : et le mouvement; non que l'une et l'autre ne fussent déés dans la conception primitive des airs, mais, dans l'exécution, ınteurs pressent certains passages, certaines notes, et en prot d'autres avec excès, pour exprimer avec plus d'énergie le ;s paroles. William Hamilton Bird, qui avait résidé dans l'Inde ıt dix-neuf ans, incessamment occupé de la musique du pays, e sujet, dans l'introduction de sa collection d'airs de l'Hinn : « L'éditeur s'est strictement conformé aux compositions oriles, quoiqu'il ait eu beaucoup de peine à leur donner une cer- : forme mesurée, laquelle est souvent défectueuse dans la ique de l'Inde. » Dans un autre endroit, il dit encore : « Les ıies sont si dépourvus de pensée (musicale) et de toute espèce égularité, qu'il est impossible de leur donner une forme exéble semblable à celle des quelques chanteurs de l'Hindoustan. :es airs) semblent être les produits d'hommes ravis par les pa- ı, auxquelles ils ont ajouté des notes suivant ce que leur fane et leurs transports amoureux leur ont dicté (1). »

ıutre collectionneur de mélodies de l'Inde (2) dit que ces airs *extravagants* et quelquefois si peu intelligibles, qu'il serait ible, sans un grand travail et beaucoup de persévérance, de surer et d'accorder les diversités de leurs pensées. Il ajoute plupart lui ont été communiqués sous une forme si irré- :, si confuse; et entremêlés de passages si étrangers au ton,

---

(the compiler) has strictly adhered to the original compositions, though it has great pains to bring them into any form as to time, which the Music of Hindoostan is ' deficient in... (Introduction, p. 1).
augnies are so void of meaning, and any degree of regularity, that is impossible them into a form for performance, by any singers but those of their country tan); and they appear to be the efforts of men enraptured by words, to which : added notes as their fancy and amorous flights have dictated (*ibid.*, p. 3).
. Horn, *Indian Melodies*, London, by J. Power, 1813, in-fol.

qu'ils paraissaient avoir été écrits par une main inexpérimentée (1).

Pour l'éclaircissement des critiques qu'on vient de lire et qui présentent sous un aspect si peu favorable la composition et l'exécution des mélodies indiennes, il est nécessaire de tenir compte des époques où les éditeurs des deux recueils de ces mélodies les ont recueillies. Hamilton Bird était arrivé dans l'Inde en 1770 : bien que l'ancien système tonal du pays eût subi de profondes altérations sous l'influence musulmane et après la conquête des Mongols, il en restait encore des traditions qui, combinées avec les traditions persanes et mongoliques, n'avaient pas de rapports avec la tonalité de la musique européenne. Les conquêtes des Anglais étaient récentes et leur domination n'avait pas encore changé les habitudes des Hindous. Les intonations des chanteurs devaient donc avoir, pour l'oreille d'un musicien d'Europe, des étrangetés qui ne se sont affaiblies que progressivement, par le contact britannique pendant un siècle. Les incertitudes produites par ces intonations plus ou moins différentes de celles de nos échelles diatonique et chromatique, auxquelles s'ajoutaient les perturbations de la mesure musicale, par les traditions d'expression des chanteurs hindous et l'absence de symétrie rhythmique dans la construction des phrases, tout cela, disons-nous, explique les difficultés éprouvées par Hamilton Bird et Horn pour la notation des mélodies indigènes. Toutefois ces difficultés n'étaient pas si grandes, qu'elles les aient empêchés de goûter le charme de ces chants et de persévérer dans le dessein de les recueillir.

Après avoir établi suffisamment qu'il existe et qu'il a toujours existé dans l'Inde un système régulier de la mesure du temps musical, il reste à faire connaître comment ce système s'alliait aux mètres de la versification dans la langue sanscrite.

La plus ancienne poésie chantée dans l'Inde fut celle des Védas. Les hymnes de ces livres sacrés ont échappé aux ravages du temps en ce qui concerne la versification; mais il n'en est pas ainsi de la musique qui y était appliquée, car toutes les recherches des sociétés

---

(1) The Airs are altogether so wild, and sometimes so intricate, that it would be impossible, without extreme labour and perseverance, to reduce them into time, or to reconcile the diversities of their meaning.

Many of them have been communicated to me in a form so irregular and confused (interspersed, indeed, with passages utterly foreign to the key) that I have suspected them to have been committed to paper by some unskilful hand, etc. (Ch. Horn, ouvrage cité, préface).

vantes, pour retrouver ces chants, ont été sans résultat jusqu'à ce ır. En leur absence, il n'est pas sans intérêt de constater du moins mment les rhythmes musicaux pouvaient s'unir aux mètres diques, ainsi qu'à ceux de la poésie épique et dramatique.

Suivant la théorie abrégée de la métrique indienne par M. Théore Benfey (1), les mètres védiques ont huit formes différentes; ces mes sont désignées par les noms de *gâyatri*, *ouchnih*, *anouchtoubh*, *ıstârapankti*, *viradroûpâ*, *trichtoubh*, *iagati*, *prâgâtha*.

Le mètre *gâyatri* est divisé en trois membres, chacun de 8 syllabes : deux premiers membres sont liés l'un à l'autre pour l'expression nplète de l'idée, le troisième en est séparé. Les quatre dernières labes du troisième membre doivent former deux fois une brève vie d'une longue : c'est l'ïambique dipode des Grecs. Ce rhythme ut se présenter sous cette forme musicale , ou ıs celle-ci : .

Le mètre *ouchnih* est aussi divisé en trois membres, dont les deux emiers ont chacun 8 syllabes et le troisième 12. Comme dans le ètre *gâyatri*, les deux premiers membres forment un sens complet, ı devait être marqué par un repos de la mélodie. Le troisième en uit séparé, et ses quatre dernières syllabes devaient former un ïambique dipode, comme dans le mètre précédent.

L'*anouchtoubh* consiste en quatre membres, chacun de 8 syllabes, nt le premier et le deuxième sont unis par l'idée; le troisième et quatrième sont également unis entre eux, mais entièrement séparés s deux premiers. Comme dans les mètres précédents, les quatre rnières syllabes forment un ïambique dipode. Les diverses formes quantité de l'*anouchtoubh* sont celles-ci :
∪ ∪̄; - ∪ ∪ -; - ∪ ∪ ∪; ∪ ∪ - ∪; ∪ - - ∪; ∪ - ∪ -; ce qui, dans la lane musicale serait représenté ainsi :

Il serait impossible de former un rhythme avec ce désordre de nps métriques; on verra tout à l'heure une autre disposition de

(1) *Handbuch der Sanskritsprache*, 2e Abth. *Chrestomathie*, 1er Th. *Metra*.

l'*anouchtoubh* dont les éléments sont disposés d'une manière plus régulière.

Le *prastârapankti*, ou simplement le *pankti*, contient quatre membres, dont chacun des deux premiers est composé de 11 syllabes et quelquefois de 12 : les deux derniers membres ont chacun 8 syllabes et quelquefois 9. Le rhythme des membres de 11 syllabes et de 9 est un bachico-ïambique ᴗ - -; qui ne peut être rendu régulier en musique qu'en y employant le temps vide ou de repos, comme on le voit ici :

Si les deux derniers membres sont de huit syllabes, le rhythme est ïambique et doit commencer, dans le chant, par le temps levé avec le repos à la césure, de cette manière :

Le mètre *viradroûpâ* est formé de quatre membres, dont les trois premiers contiennent 11 syllabes; le quatrième en a huit. La suite rhythmique des trois premiers membres se représente par le pied appelé bachico-ïambique ᴗ - - ᴗ, et le troisième emprunte une syllabe brève au quatrième, qui n'en a plus que sept. Le mouvement de ce mètre est donc celui-ci : . Bien qu'au premier aspect ce rhythme soit irrégulier, il devient symétrique et d'un bon effet par la répétition fréquente dans les quatre membres du vers, comme on le voit ici :

etc.

Le dernier membre n'ayant que sept syllabes, par l'emprunt que lui a fait le troisième, pour compléter le nombre pair, la dernière syllabe tombe sur le temps frappé, et la mesure se complète par le temps vide, de cette manière : .

Le *trichtoubh* consiste en quatre membres de 11 syllabes chacun. Le premier et le second sont unis par le sens; il en est de même du troisième et du quatrième. Le second membre est complétement

séparé du troisième. Le caractère rhythmique de ce mètre, composé de 44 syllabes, est celui-ci : - - ᴗ -, ou musicalement :

Or la répétition symétrique de cette forme, dans chaque membre, devient un rhythme régulier.

Le *iagati* consiste en quatre membres de 12 syllabes, lesquelles sont quelquefois divisées par 6, ou réunies en une seule strophe. Chaque membre est rhythmé en ïambique, dont la mesure musicale est en temps ternaires, dans cette forme , ce qui produit un rhythme très-régulier. Dans certains hymnes de ce mètre, la forme rhythmique est un spondée suivi d'un ïambe ; dans ce cas, la mesure musicale est à sept temps; rhythme exceptionnel dont il y a quelques rares exemples parmi les chants populaires modernes. Cette mesure est en réalité alternativement binaire et ternaire; elle peut se noter ainsi :

etc

L'alternative continuée des mesures binaires et ternaires établit un rhythme régulier.

Le *prâgâtha* est formé de deux strophes, dont chacune se divise en quatre membres. La première strophe, appelée *brihati*, a deux de ses membres composés de 8 syllabes ; le troisième en a 12, et le quatrième 8. La deuxième strophe, nommée *satobihrati*, est divisée en deux parties, dont chacune a un membre de 12 syllabes et un de 8. Le premier et le deuxième membres sont unis dans l'expression d'une seule pensée, ainsi que le troisième et le quatrième; mais le troisième est séparé du second. Les pieds rhythmiques de ce mètre sont mêlés irrégulièrement d'ïambes ᴗ - et de spondées - -, ce qui, dans le temps musical, produit une alternative irrégulière de temps ternaires et binaires; cependant la continuité de ce mélange, dans le même ordre, finit par établir un rhythme saisissable et appréciable, comme on le voit ici :

etc

L'illustre professeur d'Oxford M. Max Müller a bien voulu me communiquer un résumé plus simple des mètres védiques, en accompagnant chacun d'eux d'exemples auxquels les rhythmes réguliers de la musique sont applicables.

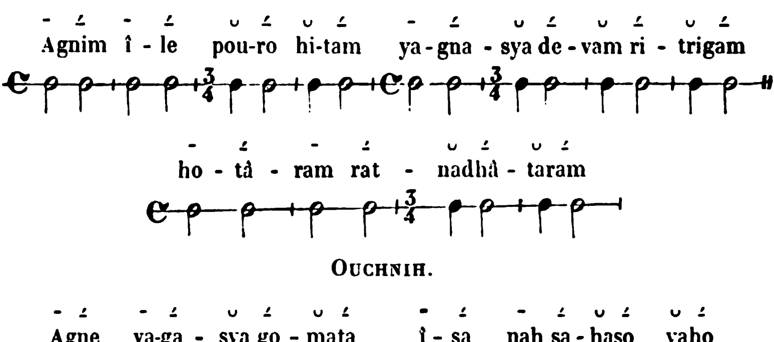
M. Müller dit que les mètres védiques peuvent se réduire en sept classes dont les membres ou lignes (*pâdas*) consistent en 8, 11 ou 12 syllabes, ces classes sont :

1. Gayatri, 8 + 8 + 8.
2. Ouchnih, 8 + 8 + 12.
3. Anouchtoubh, 8 + 8 + 8 + 8.
4. Brihatî (1), 8 + 8 + 12 + 8.
5. Pankti (2), 8 + 8 + 8 + 8 + 8.
6. Trichtoubh, 11 + 11 + 11 + 11.
7. Jagati, 12 + 12 + 12 + 12.

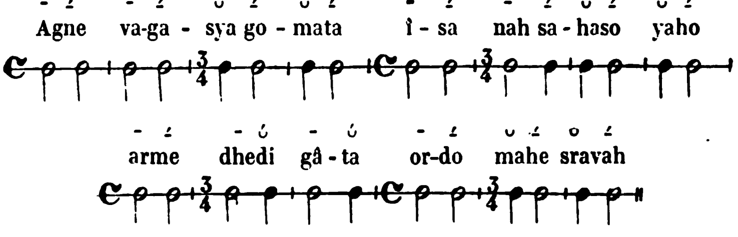
En thèse générale on peut dire que les membres ou lignes de huit et de douze syllabes sont ïambiques, tandis que les membres de onze syllabes sont trochaïques.

Voici des exemples, tirés du Rig-Véda, de chacun de ces mètres, avec les rhythmes musicaux qui y correspondent :

Gayatry.



Ouchnih.



(1) C'est le *prâgâtha* de M. Benfey, dont la première strophe est *Berhati* ou *Brihati*.
(2) C'est le *prastârapankti* de M. Benfey.

Anouchtoubh.

Ni toâ ho - tâ - ram rit - viyam Ladhire vasouvi - hamam

sroutkarnam sa - prakar - tamam vi-prâ a-gne divich-tiska.

Brihati.

Out tichtaa hah - manar pa-te de-vay - an-tar toâ î - mache

pa prayan - tou ma-rou-tah sou-dan a - va in-dra prâ-sour bhavâ sa-kâ.

Pankti.

Yak kid dhi sa-lya so-ma - pâ a - nâ-sos - lâ i - va sma - ri

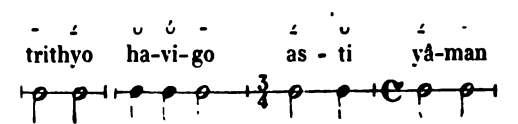
ṅû na in-dra samsaya yoshou as veikau coubhrishou sahavishou tuvimagha.

Trichtoubh.

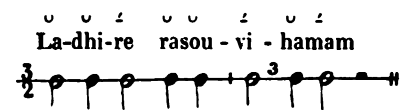
Ou ped alam dhanadâm a-pra - tîtam gourhtam na

sye - no va-sa - tim pâ - tâ - mi

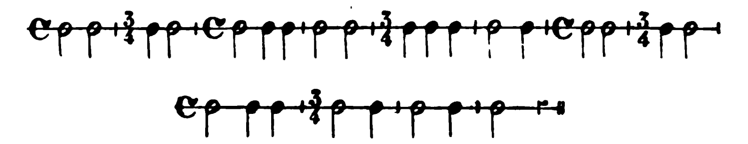
Indram na-ma - syann oupe - methir ar-kair yah slo



Remarquons que les quatre premiers mètres présentent un ord assez régulier de succession dans les mesures binaires et ternaire et que la symétrie du rhythme musical n'y est interrompue q par certains passages de l'ïambe au trochée et réciproquement. Da l'*anouchtoubh*, le premier, le troisième et le quatrième memb ont une parfaite régularité métrique et rhythmique; le deuxiè membre seul est irrégulier; pour acquérir la symétrie de mesure y a lieu de croire que le temps vide ou de repos y était introduit cette manière :



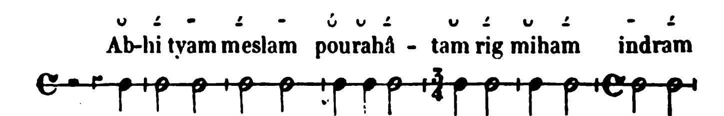
Il est du reste très-digne de remarque que ce mètre, tel que donne M. Max Müller, offre des différences considérables avec même mètre dans la théorie de M. Benfey : celui-ci présenterait, pou le chant, le désordre rhythmique qu'on voit ici :

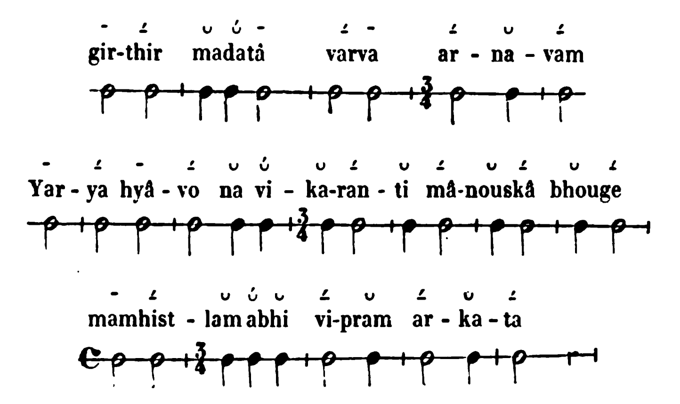


Le mètre *brihatî*, qui, comme on l'a dit ci-dessus, est le même qu le *prâgâtha* de M. Benfey, a un rhythme musical mêlé de temps b naires et ternaires qui se succèdent dans un ordre à peu près sym trique.

Dans les mètres *pankti* et *trichtoubh*, la régularité rhythmiq du chant s'affaiblit : elle disparaît complétement dans le mètre *je gatî*, ainsi qu'on va le voir.

JAGATI.





mètre, comme on voit, ne ressemble pas à celui qui porte le
e nom dans le livre de M. Benfey; il est désirable que ces dis-
lances soient expliquées.
ır compléter ce qui vient d'être exposé concernant les rhythmes
:aux des hymnes des Védas, et jeter plus de lumière sur un
si peu connu, il serait nécessaire de faire une étude appro-
e des anciens rituels notés des prêtres indiens, sur lesquels il
té donné jusqu'à ce jour que des renseignements insuffisants :
ıvail sera fait sans doute, dans l'avenir, par quelque savant in-
ste. Jusque-là, il y aura toujours de l'incertitude sur cette ques-
: *Le rhythme des chants védiques était-il rigoureusement soumis*
ıis métriques ? Dans le cas de l'affirmation, ces chants n'auraient
ımposés que de deux durées invariables de temps musicaux, dont
ıurait correspondu à la longue prosodique et l'autre à la brève.
ıdant on verra dans le quatrième chapitre de ce cinquième livre,
est traité de la notation de la musique indienne, qu'il s'y
e des signes de toutes les autres valeurs de temps, et ces si-
sont employés dans la notation des anciens rituels; les chants
ues étaient donc composés de longues et de brèves de plu-
; sortes et, selon toute vraisemblance, le rhythme mu-
absorbait, dans de certaines limites, le mètre poétique, au
'être dominé par lui. A l'appui de cette opinion, il faut dire
y eut deux classes de prêtres chargés de dire les hymnes védi-
lans les sacrifices solennels; les uns étaient chanteurs, au nom-
: quatre, appelés *oudgâtars;* les autres, simples récitants, dont le
était *hotars*. Or ceux-ci devaient faire sentir l'accent prosodique

plus correctement que les chanteurs, dans la récitation des paroles sacrées (1). La conséquence certaine de cette prescription est que le chant des hymmes avait une certaine liberté non-seulement rhythmique à l'égard du mètre, mais aussi en ce qui concernait les ornements exécutés par les voix des chanteurs, et qui sont dans le goût de tous les peuples orientaux.

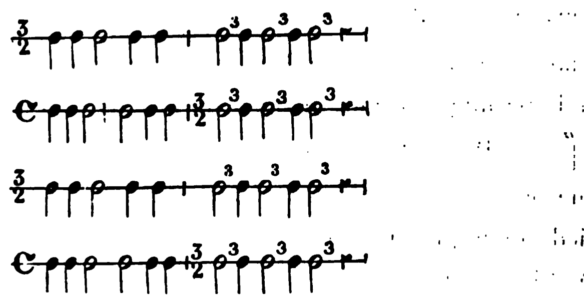
Si cette sorte de transaction entre le mètre de la versification et les nécessités symétriques du rhythme musical ne paraît pas douteuse dans le chant des hymnes védiques, elle ne paraît pas moins probable à l'égard des mètres de la poésie épique et dramatique, ainsi qu'on va le voir. Dans l'un comme dans l'autre de ces genres différents, il a fallu, pour établir cette symétrie rhythmique, non-seulement la division de l'unité de temps en fractions binaires et ternaires, mais les subdivisions de celles-ci également binaires et ternaires : enfin, l'équilibre de la mesure musicale a rendu indispensable en certains cas le temps vide ou de repos. On verra se reproduire ces nécessités absolues dans l'histoire de la musique chez les populations grecques et latines.

Il est des mètres épiques dans lesquels le nombre des syllabes est fixé, mais dont la quantité métrique ne l'est qu'en partie ; on les nomme *sloka épiques* et *trichtoubh*. Les éléments du rhythme musical y sont très-variés et mêlés. Dans le Sloka, le dernier membre est toujours terminé par un dipode ïambique ( ). Le membre précédent est terminé ou par le rhythme antipastique ( ), ou par le choriambique ( ), et plus rarement par le trochaïque ( ). C'est, comme on le voit, la mesure ternaire pour tous. Mais dans les autres divisions des 16 syllabes de chaque partie du Sloka, il y a une grande variété et même une sorte d'arbitraire dans l'arrangement des durées. Il serait à peu près impossible d'y trouver la base d'un rhythme musical. Tout porte à croire que le chant appliqué aux mètres de cette nature était une sorte de récitatif entremêlé de passages mesurés et rhythmés.

---

(1) Je dois ce renseignement à M. Max Müller.

conde espèce de mètres épiques est celle dans laquelle le de moments métriques est seul fixé (1): ils sont appelés *'îya*, 2° *aupacchandasika;* 3° *pouchpitâgrâ*. Le premier de es se divise en deux parties de deux membres chacune. Les nembres s'accordent pour le rhythme en ce qu'ils finissent trochées, c'est-à-dire par cette forme de mesure ternaire); mais ils diffèrent en ce qu'il n'y a que ents métriques avant le rhythme final, dans le premier et dans ème membres, ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ - ◡ ◡, tandis qu'il y en a huit dans ème et dans le quatrième ◡ ◡ - - ◡ ◡ - ◡ - ◡ ◡. Le rhythme musical tre membres du mètre *vaitaliya* est donc constitué comme on ci :



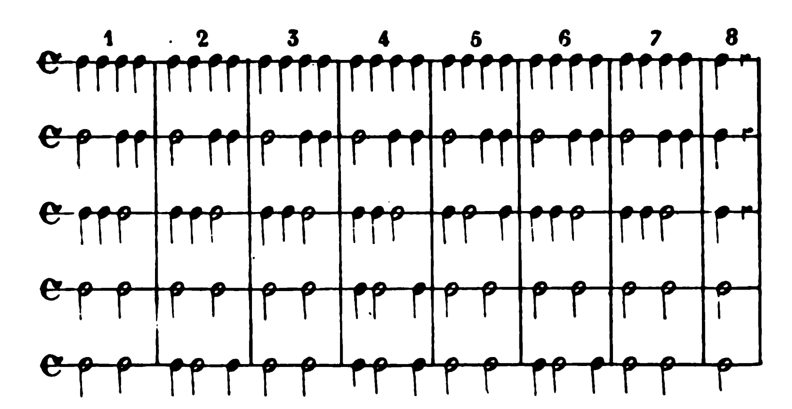
acchandasika ne diffère du mètre précédent qu'en ce que le trochée de la fin de chaque membre n'a pas de temps vide ◡ - ◡ - ◡ || ◡ ◡ ◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ - ◡ - ◡.

le mètre *pouchpitâgrâ*, les quatre premiers moments métrit libres et binaires ou ternaires, et les finales sont les mêmes quatre membres, comme dans cet exemple :

(1) ment métrique ou prosodique se représente par une brève; deux moments métriques rèves ou par une longue.

Les mètres de la troisième espèce sont fixés par pieds, c'est-à-dire le plus souvent par divisions, dont chacune est de quatre moments métriques - - - ◡ ◡ ◡ ◡ -. Le premier de ces mètres est l'*aryâ*, dont le nom rappelle l'origine de la race indienne et la contrée dont elle sortit avant de franchir l'Himalaya. Ce mètre, au point de vue de l'unité de mesure et du rhythme musical, est le plus régulier de tous ceux de la versification sanscrite. Il se divise en deux parties de deux membres chacune. Les deux premiers membres contiennent trois pieds; les deux autres, quatre pieds et demi; d'où il suit que chaque partie a sept pieds et demi.

Dans le quatrième membre, le dernier pied ne consiste qu'en une brève. Dans tous les autres pieds, les quatre moments métriques peuvent se contracter en 𝅗𝅥 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 ♩ ♩, ♩ ♩ 𝅗𝅥. Dans le deuxième et le quatrième pieds, la contraction peut être ♩ 𝅗𝅥 ♩. Dans le sixième de la première partie, il ne peut y avoir que ce pied, ou celui-ci : ♩ ♩ ♩ ♩. Dans le huitième il peut y avoir ou une longue, 𝅗𝅥, ou une brève, ♩. Le tableau suivant présente la diversité de formes des pieds de la première partie : on y voit que tous les pieds concordent avec les rhythmes musicaux à mesure binaire.



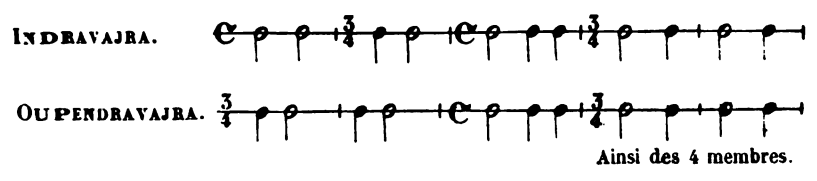
La seconde est semblable à la première, sauf le sixième pied, qui n'a qu'une brève.

Les mètres *oudgîti* ou *vigâthâ* et *gîti* ou *oudgâthâ*, sont semblables à l'*âryâ* pour la régularité des temps et des rhythmes musicaux ; leurs légères différences n'affectent ces rhythmes d'aucune anomalie.

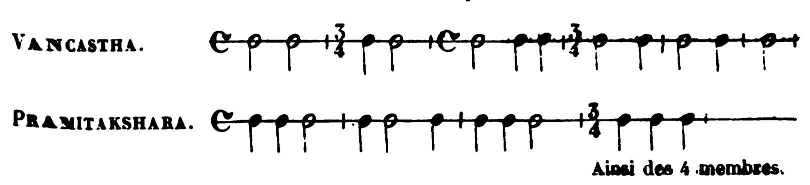
Les mètres de la quatrième catégorie sont ceux dans lesquels la quantité métrique et le nombre des syllabes sont fixés séparément : ils sont en très-grand nombre et se divisent en huit espèces qui comprennent les mètres à 44, 48, 52, 56, 60, 68, 76 et 84 syllabes.

Les mètres de cette espèce sont presque entièrement dépourvus de régularité rhythmique, comme on peut le voir par ces exemples.

Mètres de 44 syllabes.

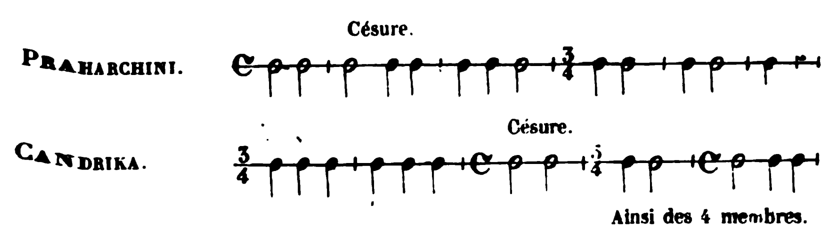


Mètres de 48 syllabes.

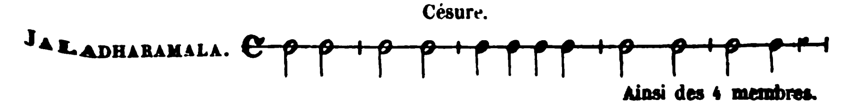


L'irrégularité devient plus considérable encore dans les mètres où se trouvent une ou deux césures après un certain nombre de syllabes. En voici des exemples :

Mètres de 52 syllabes.



Il est cependant des mètres de ce genre qui ont la régularité de mesure et de rhythme dans la succession des quatre membres ; tel est celui-ci :



L'irrégularité de mesure et de rhythme devient de plus en plus

sensible dans les mètres de la quatrième catégorie, en raison de l'accroissement du nombre de syllabes; en voici un exemple emprunté au mètre *Cardoûlavikrîdita*, qui est formé de 76 syllabes divisées en quatre membres de 19 syllabes chacun, avec une césure après la douzième.

Césure.

Ainsi des 4 membres.

Aucune mélodie ne serait possible dans ce désordre de rhythmes de toute espèce; il est donc hors de doute que le chant des mètres de cette espèce n'a pu être qu'une sorte de récitatif, si toutefois ils ont été chantés. Il n'en est pas de même des mètres védiques et des trois premières classes de mètres épiques : bien que les deux éléments de mesures binaires et ternaires y soient souvent employés tour à tour, ils s'y présentent dans un certain ordre symétrique et, dans cette condition, le rhythme musical est toujours non-seulement possible mais certain; d'où l'on peut conclure que les mélodies des hymnes des védas ont dû être régulières sous le double rapport de la mesure et du rhythme, sauf les altérations de mouvement que les chanteurs y pouvaient introduire, pour donner de l'expression aux paroles.

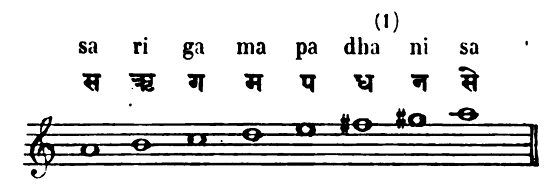
CHAPITRE QUATRIÈME.

DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE INDIENNE.

La première idée de la notation des sons musicaux par un certain nombre de lettres de l'alphabet paraît être originaire de l'Inde, si toutefois elle ne se produisit pas antérieurement en Égypte. A cet égard, la question d'antériorité est une de celles dont la solution n'est guère probable dans l'avenir. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la notation des chants de l'Inde par quelques lettres de l'alphabet sanscrit et certains signes accessoires est d'une haute antiquité, puisque plusieurs airs sont notés de cette manière dans le cinquième chapitre du livre de Sôma, intitulé *Râgavibodha* (Doctrine des modes

musicaux), considéré par William Jones comme un des plus anciens ouvrages de ce genre, si ce n'est le plus ancien de tous.

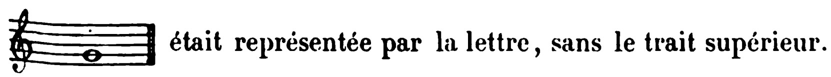
Les sept caractères sanscrits qui ont donné leurs noms aux sept degrés de la gamme, *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, sont aussi les signes de leur notation. Les voici :



Le *sa* supérieur (*la*) de la gamme est, comme on le voit, distingué par un petit signe qui, dans la calligraphie sanscrite, signifie *dessus*.

Au-dessus du *sa* supérieur qui complète l'octave, on voit, dans la notation d'un très-ancien air indien, qu'on trouvera plus loin, l'octave de la note *ri* représentée, non par la lettre *ri* surmontée du signe qui signifie *dessus*, mais par la lettre *dda* ड, ou *d* dur.

Dans la notation archaïque de l'air dont il vient d'être parlé, on trouve les notes *ni*, *sa*, surmontées du trait horizontal —; d'où l'on peut présumer que l'octave inférieure de la note *ni* न



était représentée par la lettre, sans le trait supérieur.

Les notions très-incomplètes du système de la représentation des sons, dans la notation sanscrite de la musique, ne vont pas au-delà de ce qui vient d'être dit. Les traités de musique, à l'exception du *Râgavibodha*, de Sôma, sont plus spéculatifs que pratiques; ce qui en a été publié ou analysé jusqu'aujourd'hui ne renferme aucun renseignement utile concernant l'objet de ce chapitre. Nous ignorons donc si la même notation était en usage pour tous les genres de voix, ou si les différences d'octaves s'indiquaient par quelques signes parti-

(1) La Fage s'est trompé sur le signe de cette note ; il a cru que c'était le *da* ड simple (*Histoire générale de la musique et de la danse*, t. I, p. 145) ; mais c'est le *dha* ou *d* aspiré qui est la sixième note de la gamme indienne.

culiers, tels, par exemple, que ᵕ, ᨓ, ₑ, qui, dans l'écriture sai
crite, signifient *dessous*. Cependant, si l'on s'en rapporte à l'éche
de la *Vina* donnée par W. Jones, il paraît certain que les mêm
noms de notes se répétaient à toutes les octaves, et conséquemmer
qu'on y devait trouver les mêmes signes de notation, modifiés pei
être par certains accessoires. Remarquons au surplus que les chai
orientaux ne sortent pas des limites de l'octave, ou d'une dixième
plus. Les préludes des instruments mêmes dépassent rareme
cette étendue. Dans les deux airs extraits du livre de Sôma par W
liam Jones, et dont on verra tout à l'heure les fac-simile, on trouv
à quelques signes de notes, des appendices du même genre ; mais
n'ont évidemment pas cette signification, et leur sens propre est e
core pour nous un mystère.

Les signes par lesquels se représentaient les altérations de not
qui caractérisaient certains modes nous sont également inconnus. D
reproches peuvent être faits au travail de W. Jones à ce sujet ; c
s'il eût ajouté à son interprétation de l'original le tableau sansc
des modes donné par Sôma, il eût dissipé tous nos doutes sur ce su
important. Il est à jamais regrettable que ce savant n'ait pas publié
texte et la traduction du *Râgavibodha*, car cet ouvrage précieux p
raît s'être égaré. On ne sait aujourd'hui où se trouve l'ancien m
nuscrit qui était en la possession du colonel Polier, et le catalog
des manuscrits de la Société royale de Calcutta ne mentionne pas
copie qu'en avait fait faire W. Jones.

Au nombre des signes accessoires qui se font remarquer dans
fac-simile des deux airs antiques rapportés par Sôma, se trouve c
lui-ci ‖. Les positions qu'il occupe m'ont rappelé un certain c
nement du chant que faisait entendre le musicien indien dont étaie
accompagnées les bayadères qui se firent voir à Paris, à Bruxelles e
Londres, en 1838 : l'usage de cet ornement est général en Asie; i
cette forme : [musical notation]. Le signe est répété six fois dans le pı
mier air, et j'en ai reproduit la signification dans la traduction
notation moderne.

Les signes de durée des notes offrent les mêmes proportions dans
notation indienne que dans la musique européenne. L'unité de tem
binaire ou quaternaire est représentée par ce signe S, appelé *tcl*

rouna. Sa valeur relative de temps correspond à la ronde o de notre notation. Le signe représentant la moitié de la durée du *tcharouna* est la *tchokila-tal*, en cette forme \ ; sa valeur est celle de la blanche 𝅗𝅥. Le quart de l'unité de temps, ou du *tcharouna*, est le *ektali*, ainsi formé o ; il correspond à notre noire 𝅘𝅥.

La huitième partie de l'unité de temps, ou du *tcharouna*, existe sans aucun doute dans le système de la notation indienne, puisqu'on y trouve le seizième de cette durée; mais je n'en ai rencontré ni le signe, ni le nom. A l'égard du signe du seizième de l'unité de temps, correspondant à notre double croche, son nom est *tchaltza*, et sa forme est celle-ci : ҕ.

La conception du temps musical en divisions ternaires se trouve dans la notation musicale de l'Inde aussi bien que dans l'européenne. L'unité, ou le *tcharouna*, augmenté de moitié et équivalent à o·, est représenté par ȿ. La moitié de cette unité, ou la valeur de la 𝅗𝅥· a pour signe \\ ; le quart de l'unité, égal à la noire pointée, a pour signe ҕ.

On n'aperçoit pas, parmi les signes de la notation indienne, celui qui devrait répondre à notre croche pointée; cependant cette valeur de temps est nécessaire pour certains airs lents dont les rhythmes sont en mesures à trois temps, comme celui dont les premiers mots sont : *Sakia! fousoul baharouss*, ou à six-huit, comme le rekhtah qui commence par *Rewannak kisty*. Il y a donc lieu de croire que ce signe existe, quoique les auteurs n'en ont pas parlé.

Dans le système musical indien il existe un grand nombre de combinaisons de signes de durée des sons (1), les unes régulières et analogues à celles de la musique européenne; les autres irrégulières et faisant supposer leurs compléments par des signes de repos qui ne sont pas connus jusqu'à ce jour, ou dont la signification n'a pas été déterminée. Toutes ces combinaisons sont distinguées par des noms. Les combinaisons régulières ou conformes aux divisions normales du temps musical sont celles-ci :

(1) Willard, ouvrage cité, en porte le nombre à quatre-vingt-six, non compris les signes simples, et en donne le tableau.

TABLEAU DES COMBINAISONS RÉGULIÈRES DES SIGNES INDIENS DE DURÉE DES SONS.

Noms des combinaisons (1).	Signes indiens.	Valeurs en notes européennes.
Icht.	ll	
Oudekchan.	llS	
Srikyrti.	SSll	
Carna.	oooo	
Boudramali.	SooooS	
Loulit.	oolS	
Matcharound.	oolll	
Tamod.	lloooo	
Hans.	ll	
Iesrie.	SlSlS	
Khout.	oooooo	
Tchandra.	ooll	
Sankh.	lo	
Idwan.	oloolo	
Ray-Heko.	SlSoo	
Branmahoue.	ooloo	

(1) L'orthographe de ces noms, donnés par le cap. Willard, est très-altérée; ces noms n'appartiennent pas au sanscrit; ils sont bengalis.

Chacune de ces combinaisons constitue l'élément d'un rhythme régulier; les autres sont ou dépourvues de caractère rhythmique, ou incomplètes dans quelqu'un des temps, et ne peuvent être considérées que comme des fragments de mesures auxquelles manquent les temps vides complémentaires. L'absence de ces signes de silences est d'autant plus regrettable, qu'on n'a jusqu'à ce jour aucune connaissance de leur forme dans l'ancienne notation des chants véliques.

Les combinaisons irrégulières de signes de durée des sons ne peuent être une conséquence des mètres de la versification, car elles ne rrespondraient à aucun des pieds métriques, si ceux-ci n'avaient, mme on le croit, que les deux éléments de la longue et de la rève, puisque le tableau de ces combinaisons présente six espèces fférentes de durées, lesquelles correspondent à nos rondes, blanies, noires, rondes pointées, blanches pointées et noires pointées. fait seul suffirait pour démontrer l'erreur de Willard, lorsqu'il a ulu établir que le temps musical de l'Inde est différent de celui de musique européenne, en ce qu'il a pour base le mètre poétique. s renseignements lui ont été fournis par des musiciens de profeson, véritables ménétriers qui ne savent rien de la théorie de l'art.

Il faut, de toute nécessité, que des combinaisons métriques destiées à être chantées, fut-ce même en simple récitatif, puissent être gularisées en mesures musicales. Or cette réalisation serait absoluient impossible avec quelques-unes des combinaisons rapportées par illard. Que pourrait-on faire, par exemple, de quantités métriques ui exigeraient des valeurs musicales telles qu'une blanche suivie de ux noires, dont la dernière serait pointée ? Ou de cette autre combiison : deux noires, dont la seconde est pointée, suivie d'une troième non pointée et d'une ronde pointée ? Évidemment il n'y a pas mesure musicale possible avec de telles combinaisons. Ajoutons 'on ne comprend pas qu'il y ait des mètres qui les exigent.

Je crois devoir donner ici quelques exemples de combinaisons irrélières de durées dans la musique de l'Inde, pour la démonstration ce qui vient d'être dit :

TABLEAU DE QUELQUES COMBINAISONS IRRÉGULIÈRES
DES SIGNES INDIENS DE DURÉE DES SONS.

Noms des combinaisons.	Signes indiens.	Valeurs en notes européennes.
Tchokila.		
Rayvidyadhour.		
Diepardhour.		
Sum.		
Noundan.		
Mutitcha.		
Bamathitcha.		
Koundtchancal.		
Proutap chikhour.		
Tyhoumpa.		
Leela.		
Ragpradhoun.		
Untartchrirou.		
Bilokit.		
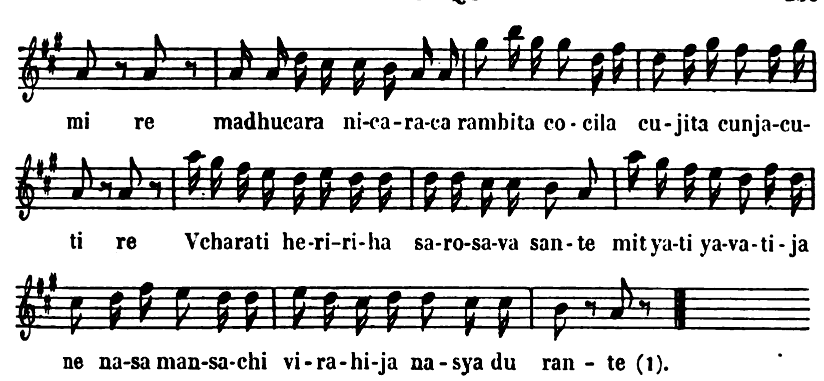
Il est de toute évidence que ces combinaisons de durées ne peu-
nt pas plus constituer de mesure et de rhythme dans la musique,
ıe de pieds métriques dans la versification. On pourrait à la vérité
mpléter des unités de temps dans quelques-unes de ces successions
durées irrationnelles, par le moyen de silences d'une durée déter-
inée ; mais la mesure du temps musical proprement dit n'y gagnerait
n , car on n'en sentirait pas les divisions. Si donc de pareilles com-
naisons ont reçu leur application dans le chant des hymnes ou dans
ıte autre musique de l'Inde, elles n'ont pu être que des suspen-
ns momentanées de la mesure, mises en usage par les chanteurs
ur l'expression des paroles et dans des moments d'exaltation.

De ce qui précède, on doit conclure que les quelques données re-
ıeillies, concernant la notation de la musique dans l'Inde ancienne,
nt incomplètes et insuffisantes pour traduire avec assurance les
onuments de cette musique, si l'on en découvre. Les efforts qui
uvent être faits, en l'état actuel des connaissances relatives à cet
jet, ne peuvent aboutir qu'à fournir l'indication des procédés d'a-
lyse dont il faudrait faire usage, lorsqu'on sera en possession
éléments plus complets, pour traduire les chants védiques ou au-
es, que le hasard ferait découvrir. Les essais de traduction de deux
onuments de la musique indienne, remontant à une haute anti-
ıité, et qui vont être mis sous les yeux du lecteur, n'ont pas
autre objet, et ne doivent être considérés qu'à ce point de vue.

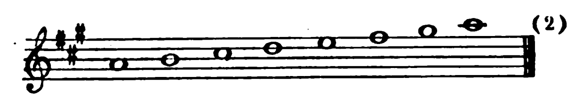
William Jones a donné, dans son intéressant mémoire sur les
odes musicaux des Hindous, le fac-simile de la notation de deux airs
ıtiques de l'Inde, d'après le manuscrit du *Râgavibôdhâ* de Sôma,
ec la traduction en notation européenne. Nonobstant le respect
ıe m'inspirent le caractère et les travaux de ce savant, je dois dé-
arer qu'il s'est complétement égaré dans l'interprétation de cet
ıportant monument. D'abord il en a modifié quelques endroits
our y ajuster des paroles tirées du poëme pastoral, *Gitagovinda* : or
morceau reproduit dans le manuscrit est un air de danse pour les
ıstruments. Ce monument de l'histoire de l'art est reproduit dans la
lanche ci-contre.

W. Jones a bien reconnu que le mode du premier air dont le fa simile ci-dessus offre la notation archaïque est le *vasanta* ou *vasant* mais sa traduction fait voir qu'il a pris ce mode tel que les Hindou modernes le connaissent, et non tel qu'il est dans la théorie de Sôm et des autres didacticiens de l'Inde ancienne. Il en résulte que le c ractère de l'air est complétement altéré dans la traduction du sava président de la société de Calcutta. De plus, il s'est trompé sur que ques signes de la notation indienne dont les formes ne sont pas ass nettement accusée. Voici cette traduction.

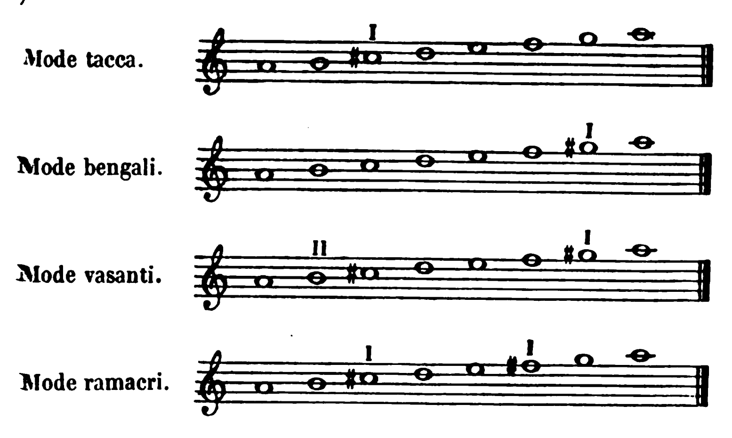




Voulant ensuite faire comprendre la tonalité de l'air, W. Jones écrit cette gamme, dont la forme tonale est moderne.
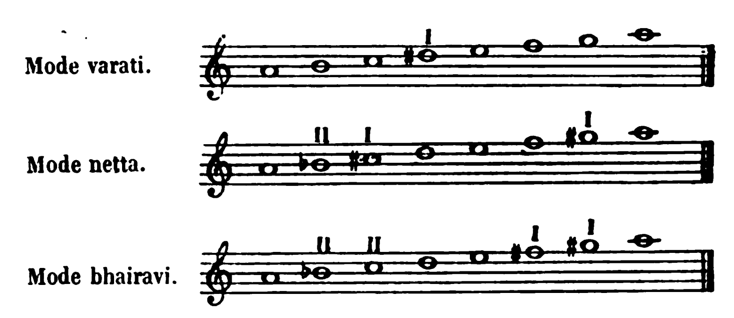


Cependant il n'existe pas un mode hindou qui soit exactement conforme à cette gamme, ainsi qu'on le voit dans la série suivante des modes dont les gammes complètes commencent par la note *sa* (*la*) :



(1) « Pendant que le doux vent de Malaya répand les parfums de la magnifique girofle, et que le murmure de chaque arbre fleuri s'accorde avec les doux sons du *cocila*, mêlés au bourdonnement des abeilles, *Héri* danse, ô mon bien-aimé, avec une troupe de jeunes filles, dans cette saison printanière, saison pleine de délices, mais douloureuse pour les amants séparés. » (Extrait du poëme *Gitagovinda*) W. Jones, ouvrage cité, p. 87.

(2) Ibid.



On voit que pas une de ces gammes n'a le troisième, le sixième et le septième degré diésés en même temps; la traduction de W. Jones n'est donc pas exacte, au point de vue de la tonalité. Ici se présente cette question : *laquelle de ces gammes doit être adoptée pour l'ancien air hindou noté par Sôma ?* La notation même de l'air fournit la solution de ce problème. Nous y voyons des tendances ascendante et descendante marquées par des lignes allant d'un signe à un autre, à savoir, l'une ascendante du *ni* au *sa* supérieur (*sol* ♯ à *la*), l'autre descendante du *ri* au *sa* inférieur (*si* à *la*). Or ces tendances résultent des altérations des notes *ni* et *ri*, lesquelles ne se trouvent réunies que dans le mode *vasanti*, troisième gamme des sept modes ci-dessus.

La notation archaïque de l'air extrait du *Râgavibodhâ* fournit un renseignement non moins important à l'appui de ce qui a été dit dans le deuxième chapitre de ce cinquième livre (page 209), concernant l'altération de certaines notes des modes, laquelle n'a lieu que lorsque ces notes suivent leur destination ascendante ou descendante; dans le cas contraire, ainsi qu'on l'a vu précédemment, l'altération de la note ne se fait pas. Nous voyons en effet que *ri* (*si*) montant à *ga* (*ut* ♯) n'a pas de ligne de tendance, tandis qu'il en a partout où il descend à *sa* (la), parce que son altération est descendante. De même *ni* (*sol* ♯) n'a de ligne de tendance que lorsqu'il est suivi de *sa* (*la*), parce qu'il n'a son altération ascendante que dans ce cas; cette altération n'existe pas lorsque cette note est suivie de *dha* (*fa*). Soit ascendante, soit descendante, l'altération a pour objet de diminuer l'intervalle d'une note à la note voisine, ce qui dénote une grande sensibilité d'organes chez les Hindous.

La traduction de cet air en notation européenne par W. Jones est non-seulement inexacte par la tonalité, elle l'est aussi par l'interprétation des signes que ce savant n'a pas toujours bien distingués.

: de ses erreurs se trouve dans les irrégularités de formes des :tères du très-ancien manuscrit de l'ouvrage de Sôma dont il s'est , manuscrit unique et qui n'a pu conséquemment être colla- :é. Dans cette antique notation de l'air, les lettres *sa* et *ma* t *ré*) sont si souvent mal formées qu'elles peuvent se prendre pour l'autre, ce qui est arrivé en effet plusieurs fois au traduc- Quelquefois aussi il y a eu inattention de sa part; c'est ainsi ı plusieurs endroits il a pris le *dha* (*fa*) pour le *pa* (*mi*), qui ne ent se confondre. Il n'a pas compris l'effet de la ligne droite qui onte les lettres *ni* (*sol*) et *sa* (*la*), laquelle montre que ce *la* est à .ve supérieure de la première note de la gamme. Enfin, il a mis sa traduction des silences de temps que rien n'indique dans ;inal.

›utons que le signe ꞉, qui se trouve au-dessus de quelques s, indique un petit trille qui a été exprimé par Hamilton Bird sa collection des mélodies de l'Inde, et que Jones a négligé. Le er signe de la notation de Sôma est la fleur de lotos; il mar- toujours la fin de l'air. Plusieurs autres signes se font remarquer le fac-simile de l'air; les uns sont des indications de temps; la fication des autres ne nous est pas connue jusqu'à ce jour : peut- ıe rapportent-ils à certains ornements du chant.

n'a paru qu'une transcription de l'air en caractères sanscrits or- res était nécessaire, pour qu'on pût la comparer avec la traduc- que j'en ai faite dans le mode *vasanti*, ainsi qu'avec le fac-simile nt de l'original. Voici cette transcription :

स ऋ ग म ध प म प म ग म म ध म ध नि ध ध नि स म

(1)

म ग ग ऋ स नि स नि ध स ध प ङ नि ध ध नि स स स

। ध प म प म म म ग ग ऋ स स नि ध प म प म ग म
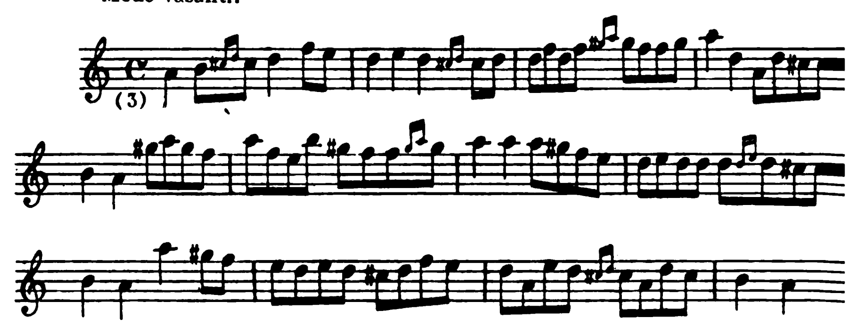
प म स प म ग स म ग ऋ स (2)

:ette lettre ङ n'est pas connue dans la notation des degrés de la gamme; elle représente ne note appartenant à un son en dehors des limites de l'octave. Il m'a paru que le *si* meilleure note pour la mélodie; mais ce n'est qu'une simple conjecture.

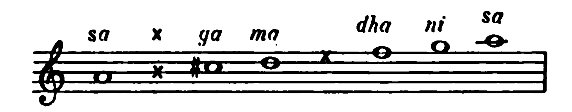
.es signes accessoires, indiquant des altérations de notes et des ornements du chant, ınt pas dans la série des caractères typographiques sanscrits, les lecteurs ne pourront les que sur les fac-simile.

Traduction en notation européenne.

Mode vasanti.



Un deuxième air se voit dans le fac-simile tiré du *Râgavibodhâ* : gamme est incomplète, car on n'y aperçoit ni le *ri* (si), ni le *pa* (m Cette gamme appartient au mode *dhanyasi;* sa forme est celle-ci :
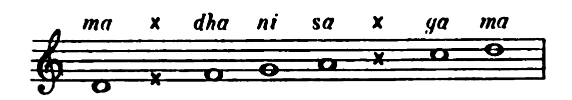


Cette gamme n'a qu'une note altérée qui est le *ga* (ut ♯), et l'alt ration est facultative. De là vient qu'on ne voit pas dans la notatio de ce deuxième air les barres de liaison de deux notes qui se font re marquer dans le premier. La note initiale et la finale sont le *sa* (*la* comme dans le premier air.
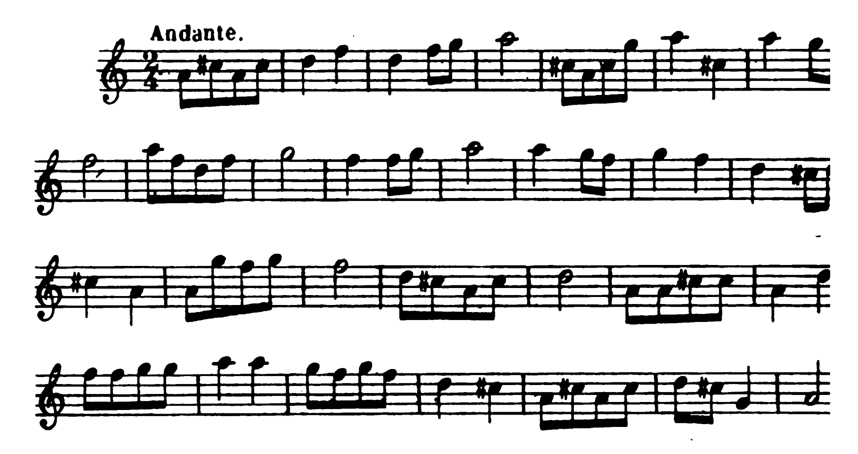
---

(1) Il n'y a qu'un *sa* au commencement de cet air; cependant W. Jones met deux *la* dans sa traduction, pour ajuster la mélodie aux paroles qu'il y avait adaptées.

W. Jones croit que ce deuxième air est écrit dans le mode *hindola*, lequel est aussi dépourvu des notes *ri* et *pa*, mais dont la note *ga* est de deux *srouti* ou environ un demi-ton plus bas que dans le mode *dhanyâsi*. La gamme du mode *hindola* a cette forme :
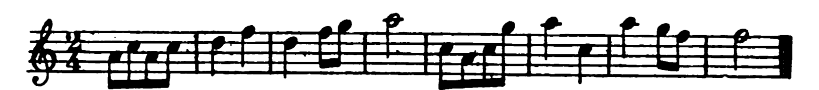


Des signes de valeur de temps et d'autres signes accessoires, dont la signification est inconnue, se combinent dans cet air comme dans le premier, sauf les signes de petits trilles qu'on n'y rencontre pas. Le plus singulier de ces accessoires est celui qui modifie le *sa* de la sixième mesure : Sôma n'en indique pas le sens, qui probablement

est celui d'un ornement de la mélodie. L'étude attentive de ce moı ment démontre l'exactitude des renseignements fournis par cet ı teur, concernant la constitution des modes à notes altérées et à no supprimées de l'ancienne musique de l'Inde. Cette même étude ɪ donné pour résultat la traduction suivante du deuxième air :



Si la supposition de W. Jones, que le mode de cet air est l'*hindo* était adoptée, la notation européenne serait la même, à l'excepti de la note *ut*, qui ne serait pas diésée. L'air serait donc comme on voit ici :



et ainsi du reste. Dans cette version, la mélodie n'a pas le caracti de gracieuse mollesse attribué aux danses de l'Inde. Sous ce rappo l'autre interprétation paraît préférable.

Les deux airs qu'on vient de voir sont les seuls monuments conn de l'ancienne musique de l'Inde. Suivant les appréciations de W. Jon concernant l'ancienneté du traité de Sôma, ils appartiendraient une haute antiquité. Toutes les recherches pour en découvrir d'a tres ont été infructueuses jusqu'au moment où ceci est écrit. « Qua « je lus pour la première fois, dit W. Jones, les chansons de *Jayadé* « dont chacune porte en tête le nom du mode dans lequel elle ét « chantée autrefois, j'espérai de me procurer la musique original « mais les *pandits* du sud me renvoyaient à ceux de l'ouest, et

« *brahmanes* de l'ouest au nord, tandis que ceux-ci m'auraient, je « pense, indiqué un des autres points cardinaux, les brahmanes du « Nepaul ou du Cachemire déclarant qu'ils n'avaient aucune mu- « sique ancienne, et pensant que si les chants notés du *Gitagovinda* « existaient quelque part, ils devaient être dans une des provinces « méridionales, où le poëte était né. De tout cela, je conclus que « l'art (de la musique), qui fut florissant chez les Hindous dans une « haute antiquité, a dégénéré par défaut de culture, etc. (1). »

Oui, l'ancienne musique indienne a péri; il est à craindre que, nonobstant les recherches et les efforts de quelques savants, on ne retrouve rien des chants védiques, épiques, dramatiques et lyriques des anciens temps, dans leurs formes primitives; car l'ancien usage d'écrire et de noter sur des feuilles de palmier, matière très-fragile, a fait périr une immense quantité de manuscrits : les védas, leurs commentaires, les rituels, les œuvres des poëtes, et les écrits des philosophes et des grammairiens, ne se sont conservés que parce que les copies en ont été multipliées et souvent renouvelées. De l'ancienne notation, il ne reste de traces que dans les anciens traités de musique et dans les rituels : il est douteux qu'il existe de nos jours parmi les musiciens hindous quelqu'un qui possède la connaissance du système de cette notation, et puisse chanter ou jouer d'un instrument d'après ses signes. L'auteur européen d'un livre choral hindoustani (2) dit à ce sujet que les Hindous n'ont aucun système de notation musicale en usage aujourd'hui (3).

Au reste, il ne faut pas exagérer la perte des anciennes mélodies védiques, car il existe aujourd'hui même un chant des hymnes qui est connu et chanté par les Hindous : or il ne faut pas oublier la puissance des traditions parmi les populations orientales. En dépit des causes d'altérations énumérées précédemment, il doit rester quelque chose des mélodies primitives transmises ainsi d'âge en âge, comme on le verra dans ce qui suit.

---

(1) W. Jones, ouvrage cité (*Asiatic Researches*, t. III, p. 84).

(2) M. Parsons, à qui l'on est redevable du recueil intitulé : *The Hindustani Choral Book, or swar sangrah : containing the tunes to those hymns in the Gitsangrah, which are in native metres* (*Benares, printed and published by E. J. Lazarus and C°*, 1861 ; 1 vol. in-8°).

(3) *The natives of Hindoostan having no system of musical notation current among them, etc.*

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES RAGAS ET RAGINIES, ANCIENNES MÉLODIES DE L'INDE.

Les anciennes mélodies indiennes, appelées *râgas* et *râginies*, étaient classées conformément à leur système de tonalité ou de mode; car les caractères variés de ces modes avaient précisément pour destination autant de classes de *râgas* et de *râginies*. Ainsi, il y avait une classe de râgas dont tous les sons appartenaient aux modes dans lesquels il n'y avait ni altération ni suppression de notes. La deuxième classe comprenait les chants dont les modes avaient certaines notes altérées d'un *srouti*. Dans la troisième classe se rangeaient les râgas dans lesquels un ou deux sons de la gamme étaient supprimés; enfin les râgas d'une quatrième classe avaient des notes supprimées, et d'autres altérées (1) :

Une autre classification donnait le nom de *sampourna* à la catégorie des mélodies dont la gamme était complète ou composée de sept sons. Dans une classe appelée *khâdou*, se rangeaient les chants dont la construction n'admettait que six sons; enfin, la troisième classe, nommée *oudou*, renfermait les râgas composés de cinq sons, mais jamais moins, car il n'y avait pas de mode qui eût plus de deux notes supprimées.

A l'égard des râgas dont les intonations n'étaient altérées ni par la suppression, ni par l'addition d'un *srouti*, ils appartenaient à la classe *mahasoudh*; ceux qui avaient un ou plusieurs sons altérés formaient la classe *soudh*.

Les *râgas* se distinguaient des *râginies* par le caractère de la tonalité : dans les premiers, se trouvait l'emploi des modes à notes altérées; dans les autres étaient les modes à notes supprimées. Les râgas étaient donc en général dans la classe *soudh*; on donnait le nom générique de *saukirna* à la classe des râginies.

(1) Ces classifications des râgas prouvent jusqu'à l'évidence que la théorie tonale exposée dans le livre de Sôma, dans le *Sângita narayâna*, et dans les autres anciens traités de musique, est d'accord avec la pratique de l'art et démontrent l'erreur des historiens de la musique qui n'y voyaient qu'une pure spéculation de l'esprit inapplicable à la musique réelle.
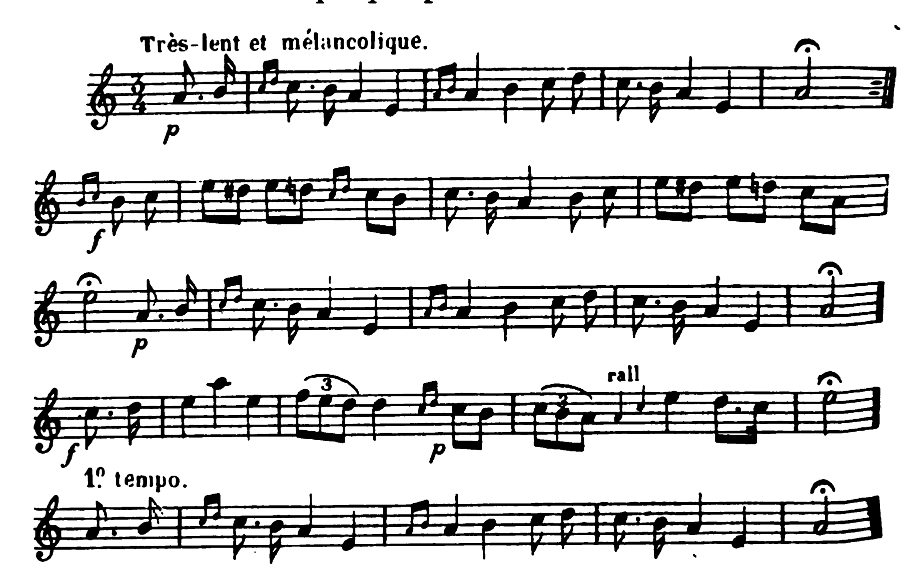
On distinguait aussi les râgas en *simples* ou originaux, et en *com-*
»sés. Cette classification était basée sur l'originalité primitive de
›rtaines formes mélodiques, d'une part, et sur les emprunts faits à
›s mêmes râgas originaux, pour en former d'autres. Les râgas de
»rmes primitives étaient appelés *simples :* on croit que cette classe
e mélodies remontait à une très-haute antiquité. Il y avait de ces
hants dans la classe des râgas comme dans celle des râginies. Parmi
›s râgas, on remarque ceux dont les noms, entre plusieurs autres,
taient ceux-ci : 1. *camhra ;* 2. *saroung;* 3. *gouipi ;* 4. *nout ;* 5. *mou-*
ar ; 6. *guorie ;* 7. *tourie*. Tous ces râgas avaient des sons altérés d'un
routi. Parmi les râginies simples, celles qui appartenaient aux modes
ffectés de la suppression d'une ou de plusieurs notes étaient au nombre
le treize, à savoir : 1. *descar ;* 2. *biblas ;* 3. *lulit ;* 4. *rewa ;* 5. *bilawal;*
›. *mega ;* 7. *sorath;* 8. *dhounasrie ;* 9. *goura ;* 10, *sriraga ;* 11. *die-*
›aga ; 12. *kafie ;* 13. *kidara*. Les râgas et râginies dont les modes
›'étaient ni altérés ni incomplets dans leurs gammes concouraient
ussi à la formation des râgas composés.

Les râgas composés, plus modernes que les râgas simples, sont
›n beaucoup plus grand nombre ; on en compte cent cinquante-trois,
ui, tous, ont des noms (1). Quelquefois deux râgas simples partici-
paient à la formation d'un râga composé : c'est ainsi que le râga
›agesrie est formé des râgas simples *dhounasrie* et *camhra*. D'autres
›taient formés des éléments de trois râgas simples ; tel était le râga
›ourarie, composé des râgas simples *descar, torie* et *tourwoun*. Quatre
›âgas simples concouraient à la formation de certains râgas com-
›osés : c'est ainsi que le râga *joukshin nout* était composé des élé-
nents des râgas simples *concoub, bilawal, pourbri* et *kadara*. Enfin, il
› avait des râgas composés d'éléments empruntés à cinq râgas ori-
›inaux, comme le râga *basount,* formé de *nout, moular, saroung,*
›lawal et *gourie*.

Malheureusement, la tradition de tous ces chants antiques de l'Inde
›st perdue, ou, s'il en est quelques-uns qui aient échappé à l'oubli, il
›erait à peu près impossible de les reconnaître aujourd'hui, défigurés
›u'ils seraient par les tonalités étrangères passées dans les habitudes

(1) Willard en a donné la liste alphabétique, avec l'indication des râgas simples qui entrent dans leur composition (voir son ouvrage cité, pages 58-62). L'orthographe des noms donnés par cet auteur est complétement différente de celle de la langue sanscrite.

actuelles des chanteurs hindous. Une seule *râginie* a été recueillie jus-qu'à ce jour et publiée dans les recueils de Bird et de Horn (1). M. Man-king, officier anglais qui a vécu plusieurs années dans l'Inde, m'en a fourni une troisième version recueillie à Bénarès, qui, suivant certaines indications dont il sera parlé tout à l'heure, paraît plus correcte que les deux autres. Quelles que soient les altérations de tonalité qu'ait subies la tradition de ce chant, et probablement aussi celles qui se sont produites dans le mode d'exécution, on ne peut méconnaître le caractère touchant de cette mélodie, dont le titre est *Mou-chouma* (la nuit est venue). Voici cette *râginie*, telle que le souvenir s'en est conservé dans quelques provinces de l'Inde.



Ainsi qu'on l'a vu au commencement de ce chapitre, les *râginis* se distinguent des râgas par les gammes incomplètes de leurs modes; or celle-ci n'a pas la note *ni* (sol), qui manque également dans les modes *saindhavi*. Il est à remarquer aussi que parmi les airs en usage aujourd'hui dans toute l'Inde, pas un seul, à l'exception de celui-ci, n'a le nom de *râginie;* il ne peut donc être douteux que le chant placé ici sous les yeux du lecteur appartient à l'ancienne époque de la civilisation indienne et peut-être aux temps védiques. Ce spé-

(1) Ouvrages cités.

cimen, et les deux airs de danse tirés du livre de Sôma, dont j'ai essayé la traduction dans le quatrième chapitre de ce livre, sont les seuls monuments, retrouvés jusqu'à ce jour, de toute la musique de l'Inde antique, sauf peut-être les chants notés des rituels des prêtres, dont rien n'a été publié.

Il ne faut pas confondre les *râgas* et les *râginies*, mélodies indiennes des anciens temps, avec les Râgas et Râginis, personnifications des modes de la tonalité de ces mêmes mélodies. Suivant les idées mythologiques des Indiens, ces mélodies, en nombre infini, étaient les enfants des râgas et râginies célestes, parce que le caractère de chacune de ces mêmes mélodies est déterminé par le mode dont elle dérive. De là cette production sans limites de l'union des râgas, modes principaux, avec les râginis, modes secondaires. Quelques-unes de ces mélodies portent les noms ou des modes musicaux, ou des modes personnifiés; mais les désignations du plus grand nombre ne s'y rattachent pas. Sur cette partie de l'histoire de la musique indienne, comme sur les autres, il y a absence de documents nécessaires.

Suivant Willard (1), il existait autrefois dans l'Inde sept espèces de chants, *râgas* ou *râginis*, dont il altère les noms primitifs dans ceux de *gith*, *touk*, *chhound*, *proubound*, *dharou*, *dhoua* et *moun*. Les mélodies de ce genre étaient anciennes, car les paroles étaient en sanscrit. Le même écrivain ajoute qu'elles étaient difficiles à comprendre autant qu'à exécuter. Il dit aussi qu'il a entendu les quatre premières espèces de ces airs antiques, mais il ne les fait pas connaître à ses lecteurs, et ce qu'il en dit se borne à de vagues généralités dont il n'y a rien à conclure.

CHAPITRE SIXIÈME.

DE L'ÉTAT MODERNE DE LA MUSIQUE DANS L'INDE.

Modifiés par les conquêtes et les dominations étrangères pendant l'espace d'environ onze siècles, depuis la première invasion de l'Inde

(1) Ouvrage cité, p. 87.

par les Arabes, les habitants de ce pays ont perdu par degrés leurs traditions antiques. Le caractère primitif de la musique, en particulier, a subi de considérables altérations. On chercherait en vain aujourd'hui, dans l'exécution des mélodies vocales et instrumentales, des applications de l'ancien système tonal hindou exposé dans les traités en langue sanscrite, dont les mémoires de William Jones et de John David Patterson renferment le résumé. A la vérité, les voyageurs ont signalé les intonations douteuses ou fausses dont les chanteurs ou joueurs d'instruments ont blessé leur oreille dans les diverses provinces de l'Inde : les bayadères qui visitèrent l'Angleterre, la France et la Belgique, en 1838, faisaient entendre aussi parfois des intonations étranges qui coïncidaient avec celles des instruments dont elles étaient accompagnées; mais ces cas étaient rares, et dans ces écarts, il était impossible de saisir une analogie distincte avec un des modes à notes altérées et supprimées dont on voit les formes dans le *Râgavibodha*, de Sôma, dans le *Sângita Narayâna*, ainsi que dans le *Sângita-Dâmôdara*.

Il existe cependant encore des musiciens indiens, quoique en petit nombre, qui ont une connaissance plus ou moins étendue de la théorie de leur art; le capitaine Willard en nomme un (1), *Houssein Soulamouth Ouly Khan*, qu'il connut à Bénarès, vers 1830, et qui avait écrit un traité de musique : toutefois il est peu vraisemblable que la théorie de ce traité soit conforme à l'ancienne doctrine, et conséquemment en opposition avec la musique en usage à l'époque actuelle.

Les opinions sont partagées en ce qui concerne le chant des bayadères et la musique des joueurs d'instruments qu'on entend dans les rues de Calcutta, de Bénarès, de Delhi et d'autres villes de l'Inde, ou qui sont appelés dans les maisons pour le divertissement des riches. Si l'on s'en rapporte aux appréciations de certains voyageurs, rien de plus rude et de plus désagréable à l'audition que le jeu des instruments de ces sortes de ménétriers. Les mélodies des bayadères mêmes ne sont pas traitées avec plus d'indulgence (2). D'autres, au

(1) Ouvrage cité, préface, p. XVI.

(2) « Deux *nautch-girls* (filles perdues, bayadères) chantèrent d'abord séparément, puis en-« semble. L'un des musiciens, qui se tenait debout derrière elles, jouait avec ses mains de « deux petits tambours attachés à sa ceinture; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit

contraire, vantent la suavité de leurs accents, ainsi que l'expression touchante de leurs chants (1). Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, il existait encore, dans l'Inde, des chanteurs et des instrumentistes considérés comme des artistes de sentiment, non-seulement par les habitants du pays, mais aussi par des Européens connaisseurs en musique. Tels furent *Dillsock*, chanteur déclaré excellent par William Bird, qui l'entendit vers 1770, et la cantatrice *Chanam*, dont les accents avaient un charme inexprimable. Tels furent aussi le célèbre joueur de *vina*, *Jiwan Chah*, les chanteurs *Soudaroung*, *Nour khan*, *Janie*, *Gholam Rousoul*, *Charket*, *Chorée*, inventeur des airs appelés *Touppahs*, et plusieurs autres dont les noms ont encore de la célébrité chez les Indiens.

Les historiens de la musique qui ont considéré la construction des modes de l'ancienne musique de l'Inde comme de pures spéculations théoriques, inapplicables à la pratique réelle de l'art, ont appuyé leur opinion de quelques passages empruntés à des récits de voyageurs concernant la situation actuelle de la musique indienne, sans tenir compte des causes de transformation qui ont rendu son caractère si différent de ce qu'il fut autrefois. Leur erreur a été suffisamment réfutée dans le premier chapitre de ce cinquième livre. D'ailleurs, pour établir d'une manière certaine l'état véritable de la musique indienne de nos jours, il faudrait qu'elle eût été étudiée sur les lieux par un musicien possédant une connaissance complète de l'art et de la science, ce qui n'a pas eu lieu jusqu'aujourd'hui. Cette étude exigerait, pour être bien faite, non-seulement le savoir technique, mais un esprit observateur dégagé de tout système préconçu. Dans ces conditions seulement, on parviendrait à déterminer avec exactitude la nature de la tonalité des chants de l'Inde moderne, ce que n'ont fait ni

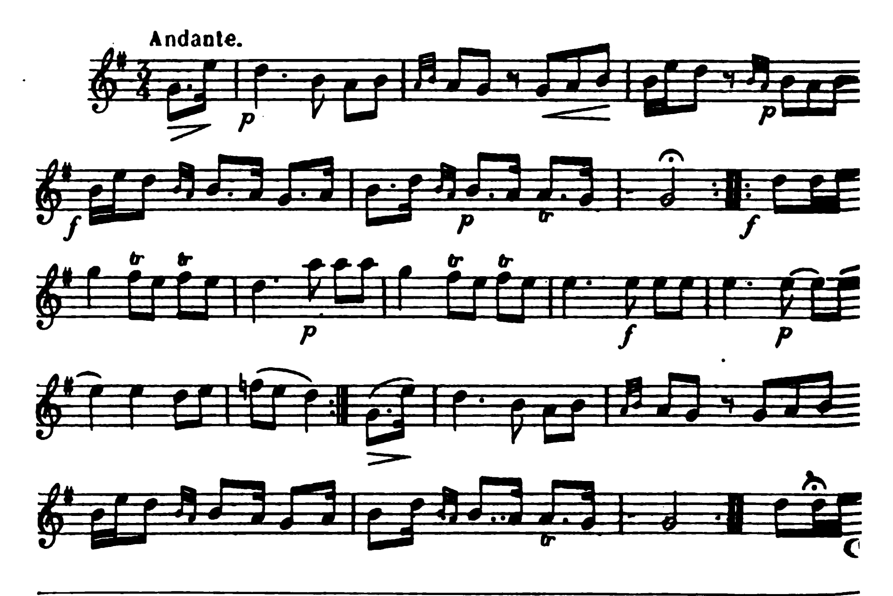
---

« cordes des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son compagnon. Le chant des bayadères était la plus insipide psalmodie; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chantaient. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie et le rauque bourdonnement du tambour et du violon formaient ensemble un bruit assez semblable à la guimbarde. » Jacquemont, *Voyage dans l'Inde*, 2me partie, t. I, p. 209.

(1) M. G. W. Johnson (*The Stranger in India*, etc., t. I, p. 218), après avoir parlé de deux femmes dont une jouait assez mal d'une sorte de guitare, dans les rues de Calcutta, ajoute que l'autre chanta ensuite le même air d'une voix douce, pleine de charme et touchante, dont il fut ému, quoiqu'il ne comprit pas un mot des paroles (*The other sang the same air softy, sweetly and, I may say, though I did not heard a word of it, feelingly*).
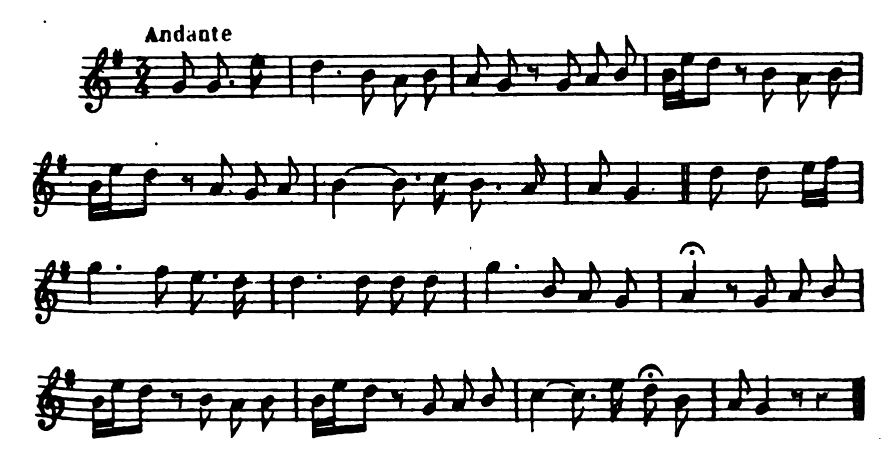
Fowke (1), ni W. Ouseley (2), ni Willard (3), ni même W. Jones (4) car leurs appréciations à ce sujet n'ont pas la rigoureuse précision qu est indispensable dans des recherches de ce genre.

On peut juger de la légèreté avec laquelle ont été recueillis les fait dont on prétend tirer des conséquences concernant la musique mo derne de l'Inde, lorsqu'on examine les collections de mélodies in diennes publiées à diverses époques; les mêmes chants y présenten des traditions si différentes de formes et de tonalité, qu'elles autorisen à mettre en doute la fidélité de l'une ou de l'autre transcription, o à supposer que les chanteurs altèrent la mélodie originale dans u lieu ou dans un autre. Un exemple de ces altérations essentielles, qu changent le caractère tonal d'un chant, est ici nécessaire : je choisis l *rektah* dont les premières paroles sont *Sakia! fousoul Biheroust,* qu William Hamilton Bird entendit chanter, vers 1770, par la célèbr bayadère *Chanam* (5), et dont il a publié cette notation :



(1) *Asiatic Researches,* t. I, p. 295.
(2) *Oriental Collections,* t. I, p. 73.
(3) Ouvrage cité, p. 27.
(4) *Asiatic Researches,* t. III, p. 7.
(5) *The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindoostan, etc.,* p. 3-4.
(6) *Ibid.*

Cette même mélodie a été recueillie dans l'Inde par Charles-Édouard Horn, environ quarante ans plus tard (1), avec des modifications de formes et de tonalité qui en changent absolument le caractère, comme on le voit ici :



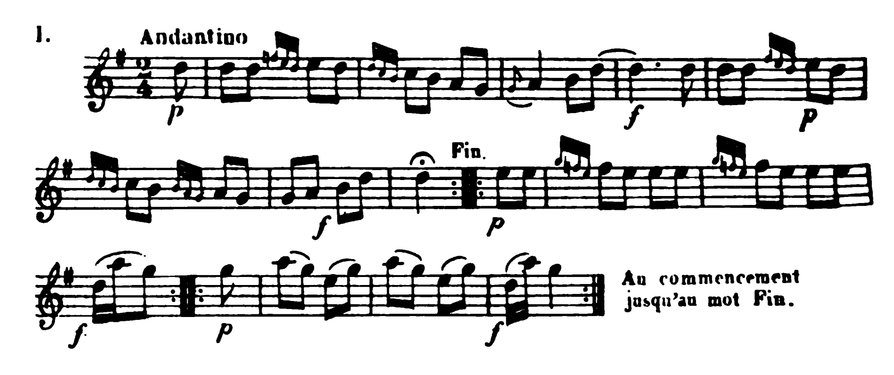
Non-seulement la deuxième partie de cet air, si caractéristique dans la version de W. Hamilton Bird, est ici dénaturée au point d'être méconnaissable, mais la quatrième note, supprimée dans la première version, comme elle l'était dans l'ancienne gamme du mode *màravi*, est ici rétablie. Ces altérations proviennent-elles de chanteurs mal informés de la tradition, ou bien doivent-elles être attribuées aux musiciens européens, qui auraient mal entendu et transcrit incorrectement? La question ne pourra être décidée qu'après de nouveaux examens, faits dans les conditions dont il est parlé ci-dessus. Jusque-là l'incertitude subsistera à l'égard des rapports que le chant moderne de l'Inde a pu conserver avec l'ancienne théorie tonale de ce pays, et l'on ne pourra considérer les notations des mélodies indiennes recueillies par les voyageurs, que comme des approximations plus ou moins imparfaites des traditions populaires.

Au reste, il paraît hors de doute que les chants répandus aujourd'hui dans toute la presqu'île gangétique sont d'origine étrangère : les *rekhtahs* sont persans, les *touppahs*, mongols, et les *terânas*, arabes;
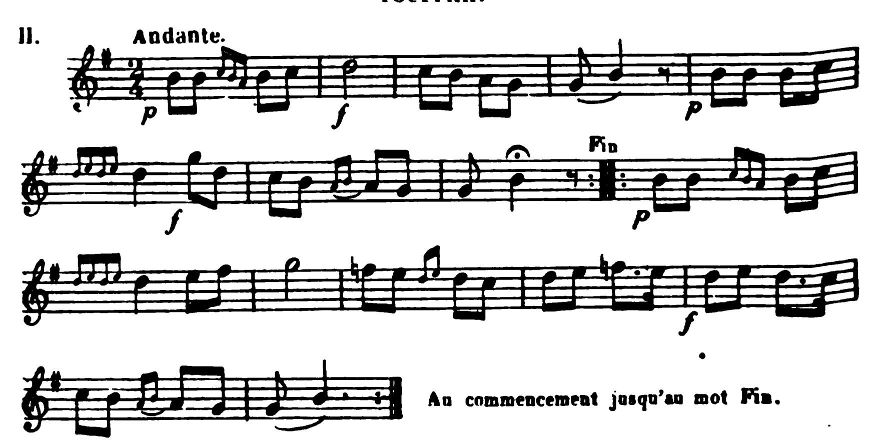
(1) *Indian Melodies arranged for the voice and piano-forte by Charles Edward Horn.* Londres, 1813, in-fol.

mais on ignore comment l'ancienne tonalité indienne s'est associée à ces formes mélodiques. Quelques-uns de ces chants, choisis dans les recueils publiés, parmi ceux qui ont une certaine originalité, sont ici placés comme spécimens de la musique actuelle des habitants de l'Inde.

TOUPPAH.
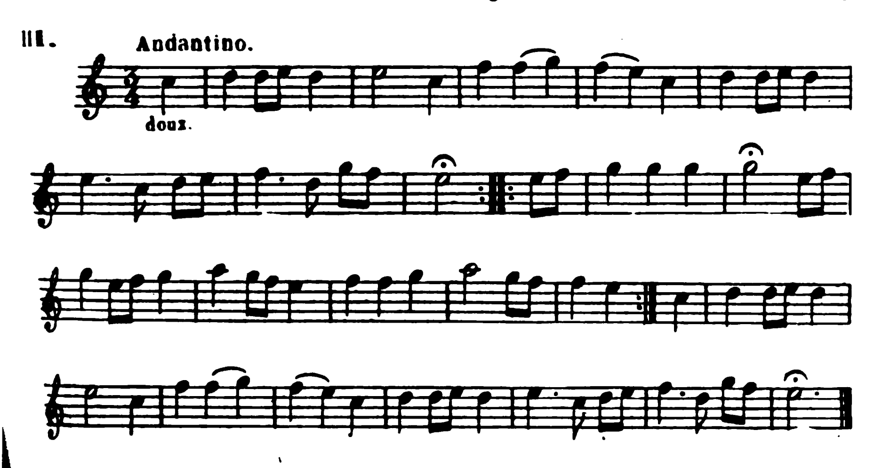


TOUPPAH.



Un autre *touppah* offre un type reproduit dans des chants arabes et persans (1); le voici :
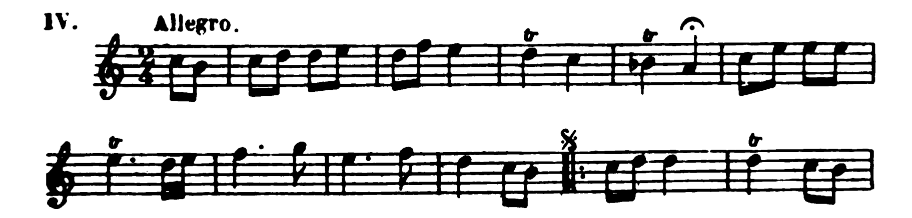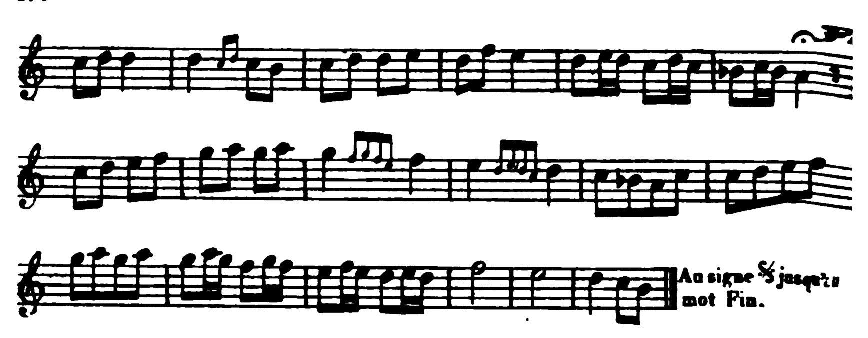
---

(1) C'est ce même type dont M. Félicien David a fait un heureux emploi dans le chant : *Ma belle nuit, oh! sois plus lente,* qui se trouve dans la deuxième partie de son ode symphonie *le Désert.*



Ainsi qu'on le voit, les *touppahs* sont des airs à mouvement lent, divisés en deux parties dont chacune se chante deux fois, avec une reprise de la première. Dans la supposition que les chanteurs faisaient entendre les intonations justes des airs notés ci-dessus, il ne faudrait pas admettre le témoignage des voyageurs et des savants qui affirment que la tonalité de ces mélodies est exactement la même que celle de notre musique; car ces mêmes mélodies n'ont rien d'analogue à notre unité tonale, ni à notre tonique finale. Le premier de ces touppahs commence par *ré* et finit par la même note; cependant il n'a ni le *fa* ni l'*ut* diésés. Les autres parties du même air ont *sol* pour finale, mais les *fa* non diésés appartiennent au ton d'*ut* et non à celui de *sol*. En réalité, on ne peut déterminer le ton de ce chant. Le deuxième *touppah* n'a également pas de note tonique initiale et finale; mais il n'y a rien dans la première partie qui soit contraire au sentiment du ton de *sol*, et ce n'est que dans la seconde partie que les *fa* non diésés le rendent problématique.
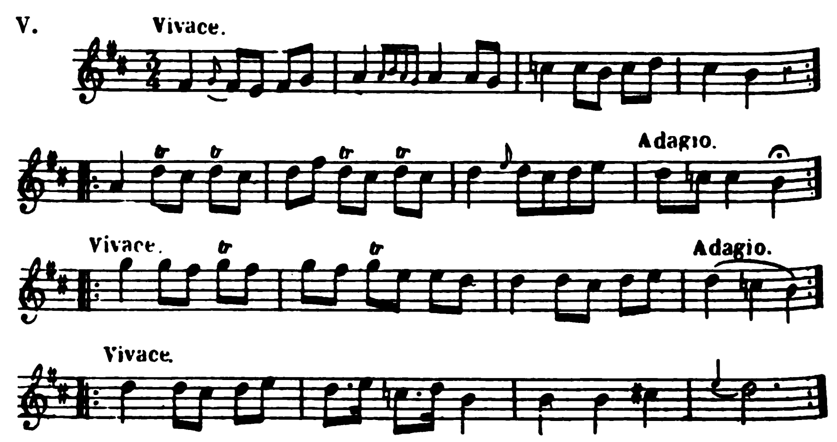
REKTAH.
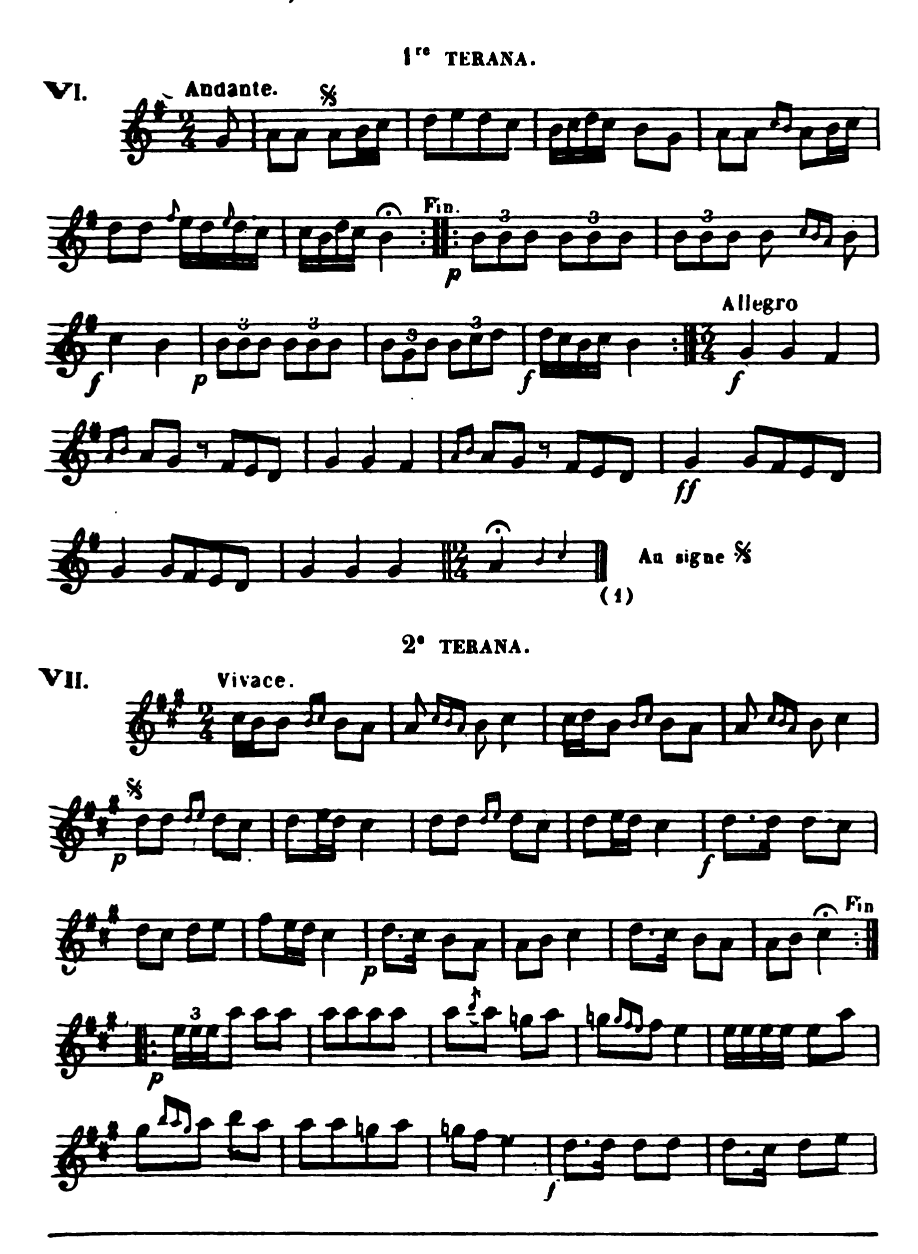




Les quatre premières mesures de ce rektah indiquent évidemment le ton d'*ut,* mais la cinquième mesure anéantit le sentiment de ce ton et présente une finale absurde, au point de vue de la tonalité européenne. Le même effet se reproduit trois fois dans le cours de la mélodie, et le repos final, étranger au reste, met l'auditeur dans l'impossibilité de déterminer le ton. On voit donc que, laissant à part les étrangetés d'intonation que peut faire entendre le chanteur hindou, on ne peut, sous le rapport tonal, assimiler un pareil chant à une mélodie européenne. Le *rektah* suivant n'est pas moins contraire au système de tonalité européenne.
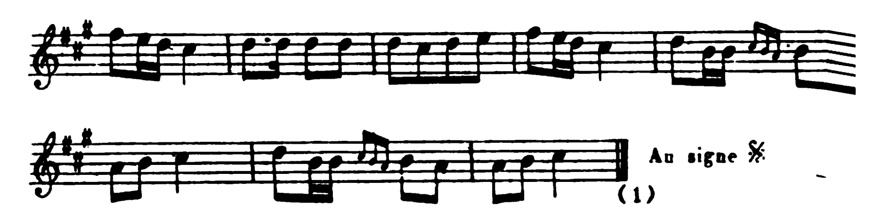




Le caractère des rektah est varié ; leur mesure est ou binaire ou ternaire, et leur mouvement est modéré, vif ou lent. Il en est de même pour les *terâna*, qui s'appliquent particulièrement à la danse

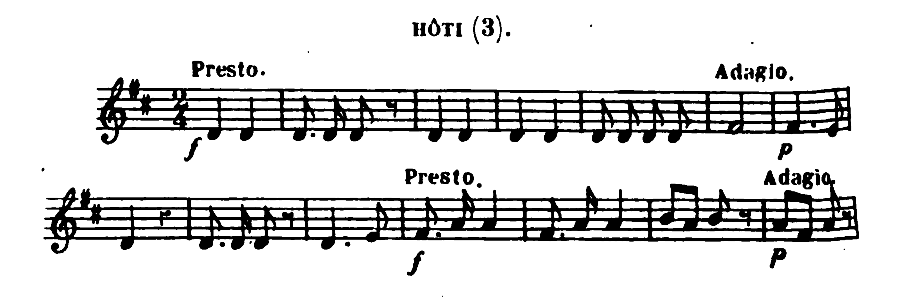
des bayadères. Leur mesure est toujours binaire; mais leur mouvement est vif ou lent, comme le font voir ces deux mélodies.



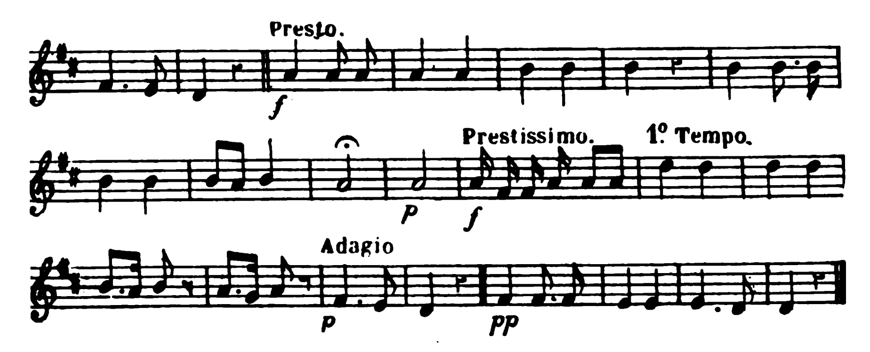
(1) W. H. Bird, ouvrage cité, p. 14.



Indépendamment de ces chants modernes, dont l'usage est général dans l'Inde, il en est beaucoup d'autres dont la destination est spéciale, ou qui appartiennent à certaines provinces, et dont les paroles reproduisent les divers dialectes indiens (2). Les plus répandus de ces chants sont : 1° Le *dhourpad*, chant héroïque divisé en quatre périodes, d'un style énergique, mais négligé. Chacune des périodes est distinguée par un nom. Le sujet du *dhourpad* est souvent l'éloge d'un guerrier où se mêlent parfois des allusions à ses amours. 2° Le *kheal*, chant d'amour placé dans la bouche d'une femme. Le caractère des chants de cette espèce est passionné, souvent même pathétique. L'air, communément divisé en deux périodes, n'en a quelquefois qu'une seule. 3° Les *thoumries* sont d'anciennes chansons populaires non rhythmées qui se chantent comme une sorte de récitatif libre dans lequel le mouvement est pressé ou ralenti, en raison du sens des paroles. 4° Le *hôti* ou *hôri*, chant ancien ou cantique, qui a pour objet les amours de *Crichna*. L'air est composé de quatre périodes d'un style particulier qui n'a pas de rapport avec les autres mélodies de l'Inde. Il y a lieu de croire que ce chant est d'origine indienne et qu'il remonte à une époque ancienne. Le voici :



(1) W. H. Bird, ouvrage cité, p. 20.
(2) Willard en donne la liste et l'analyse, ouvrage cité, p. 87-93.
(3) F. H. de Dalberg, *Ueber die Musik der Indier, Notentafel* 3.



5° Le *bichnoupoud* est un cantique qui se chante le soir devant certaines pagodes. 6° Le *kourka,* chant guerrier ou éloge du courage mitaire. La forme et le dialecte de ce genre de chant varie selon les proinces; il en est un, appelé *bagat,* dont les couplets sont d'une lonueur excessive. Une classe spéciale de musiciens a pour mission 'exécuter les *kourka*, et particulièrement le *bagat*, dont ils ont tous s couplets dans la mémoire. 7° Les *stouti* sont des mélodies dont les aroles expriment l'éloge des sultans et des autorités administratives. ' Le *sohla* est un chant nuptial. 9° Le *palma,* chant de nourrice ou erceuse. 10° Le *zikri*, chanson morale. 11° et 12° Les *dadra* et *oukta*, chants vulgaires dont les paroles grossières sont relatives ux jouissances de l'amour physique.

On entend aussi dans l'Inde des chants dont la poésie et la mélodie sont purement arabes; tels sont le *mouloud,* chant religieux la louange de Dieu et de son prophète Mahomet, et le *koulbana*, élodie dont le sujet est pris dans les contes des *Mille et une uits*.

Ce serait en vain qu'on chercherait dans ces chants modernes, et ous tant d'influences étrangères, quelques restes des anciens *râgas* t *râginies;* tont cela est oublié de même que les constitutions tonales e l'Inde antique. Dans la succession des âges, la musique a dû subir es transformations analogues à celles de la langue brahmanique; le om seul de *râgin* ou *râginie* a survécu jusqu'à la fin du dix-huitième iècle ; on le retrouve encore dans le mot *rag-sagar* de l'*hindoustani*, ıais la forme et le caractère musical ont disparu pour toujours.

CHAPITRE SEPTIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'INDE.

Les instruments de musique de l'Inde offrent un intérêt digne d'attention ; car il en est parmi eux dont l'antiquité paraît avoir précédé les temps historiques, et l'on verra, dans la suite de ce chapitre, que c'est dans la même contrée que se trouve l'origine de l'archet. Les types de plusieurs instruments en usage dans l'Asie occidentale et chez les Chinois appartiennent à l'Inde.

Il serait difficile de faire aujourd'hui la classification des instruments indiens qui appartiennent à l'époque brahmanique et de ceux dont l'invention date de temps plus rapprochés de nous ; cependant cette classification deviendrait possible si, suivant un renseignement fourni par un savant indianiste (1), le traité de musique en langue sanscrite, intitulé *Sângita râthnakara*, contient une description des instruments indiens; car, cet ouvrage étant le plus ancien connu sur cette matière, les instruments qui n'y sont pas mentionnés doivent être relativement modernes.

Les Indiens divisent les organes sonores artificiels en quatre classes dont la première, appelée *toût*, comprend les instruments à cordes métalliques ou intestinales ; la deuxième, qui renferme les instruments de percussion couverts de peau, est appelée *bitout ;* dans la troisième, distinguée par le nom de *ghouza*, se rangent les instruments jumeaux de percussion, comme les petits tambours, les cymbales et les castagnettes ; enfin, la quatrième classe, *sanghouv*, est celle des instruments à vent. Instrument, en général, se dit *toûra:* la réunion des instruments en concert s'appelle *toûryôga*.

§ I. INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

La vina.

Le premier instrument de l'Inde et le plus ancien est la *vina*, qu'on a appelée la *lyre indienne*, quoiqu'il n'y ait aucune analogie entre la lyre

(1) M. Goldstücker.

et cet instrument; car la lyre n'avait pas de touche comme la *vina*, pour varier les intonations des cordes par la pression des doigts; ses cordes se pinçaient à vide comme celles de la harpe moderne. On a vu (chapitre Ier de ce livre) que la *vina* passe pour avoir été inventée par Nâréda ou Nârada, fils de Brahma et de Saraswati, et qu'il la forma de l'écaille de la tortue qui, suivant la cosmogonie védique, porte le monde sur son dos. On a fait à ce sujet un rapprochement entre Naréda et Mercure, qui forma aussi le corps de la lyre avec l'écaille d'une tortue; mais, outre qu'il n'y a aucune ressemblance entre la lyre et la vina, il s'élève un doute très-fondé à l'égard de la tradition brahmanique sur l'origine du second de ces instruments; car on ne comprend pas, d'après les formes les plus anciennes de la *vina*, quelle aurait pu être la partie de cet instrument faite d'une écaille de tortue, à moins qu'elle n'eût rempli le même office que les courges qu'on y voit dans les anciens monuments aussi bien que dans les vinas de l'époque actuelle, c'est-à-dire celui d'un appendice répercutant la sonorité.

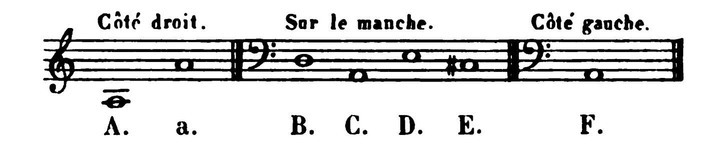
Sôma, auteur du traité de musique en langue sanscrite intitulé *Râgavibodha*, a consacré un chapitre de cet ouvrage à la description de plusieurs espèces de vinas et à la manière d'en jouer (1) : il y a en effet encore des *vina* de diverses formes montées de manières différentes chez les Hindous. La *vina* du Bengale, décrite par Fowke (2), est l'instrument classique, semblable à celui des peintures allégoriques anciennes de quelques idoles qui se voient dans certaines pagodes et dans une des constellations du zodiaque indien, où se trouve une jeune fille qui en joue (3). Le corps de l'instrument est un gros bambou d'environ dix centimètres de diamètre, long de 1m,09. Au côté opposé à celui des cordes sont attachées à ce tube deux grosses gourdes qui ont environ 0m,33 de diamètre. Les deux extrémités du bambou dépassent les gourdes, d'un côté pour le chevillier, de l'autre pour l'attache des cordes.

La vina est montée de sept cordes, dont deux sont en acier et cinq en laiton. Les deux cordes d'acier sont placées à droite, en dehors du manche, et donnent les deux notes marquées A, a, dans l'accord ci-

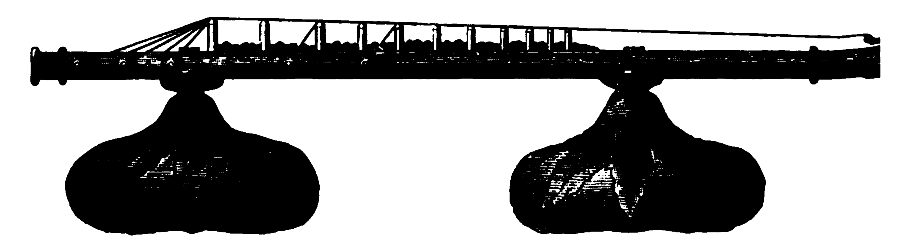
(1) W. Jones, *Asiatic Researches*, t. III, p. 66.
(2) *Asiatic Researches*, t. I.
(3) W. Jones, *On the antiquity of the indian zodiak*, dans la collection de ses œuvres, t. II, p. 76.

dessous de l'instrument. Ces cordes, qui ne posent pas sur les cheva-lets, se pincent à vide. Au côté gauche, et en dehors du manche, se trouve la corde la plus grave, en laiton, laquelle se pince à vide et sonne la note marquée F. Les quatre autres cordes, B,. C, D, E, sont sur le manche et s'appuient sur des chevalets qui sont mobiles : elles sont accordées dans l'ordre des lettres, comme on le voit dans la portée musicale ci-dessous.

Accord de la vina.



La forme de la *vina* du Bengale, la plus générale dans l'Inde, est celle-ci :



Le même instrument vu dans le plan des cordes :

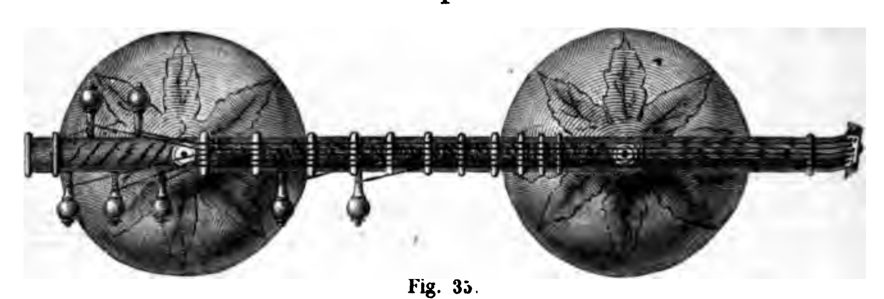


Fig. 35.

Le musicien qui joue de la vina est assis à la manière orientale et a les jambes croisées; la gourde du côté du chevillier est posée sur son épaule; l'autre est sous son bras droit. Il pince les cordes de la main droite, et la gauche forme les intonations, en appuyant légèrement

les doigts près des chevalets. La figure 36 représente *Jiwan Chah*, célèbre musicien de l'Hindoustan, jouant de son instrument (1).



Fig. 36.

Suivant les descriptions qui nous sont parvenues de la manière de jouer de la vina, deux cordes seulement, placées sur le manche, sont jouées avec les doigts de la main gauche; ce sont les cordes C et B de l'accord général de l'instrument; les autres cordes sont pincées à vide. L'échelle chromatique produite par ces cordes, sous l'action des doigts, est celle-ci :

Étendue de la vina.

Corde B

Corde C.

Corde B.

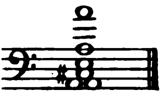
Corde C.

(1) Cet artiste vivait à Calcutta, vers 1780.

Le rapprochement excessif des chevalets dans les notes élevées ne permet pas la production des notes *sol* et *si b*.

Plusieurs remarques importantes se présentent à l'examen de la vina. La première concerne la note fondamentale du système tonal de l'instrument. Cette note est le même *la* , base de la tonalité égyptienne dans l'antiquité, et probablement aussi de la musique des Assyriens, Chaldéens, Hébreux et autres peuples sémitiques anciens; car c'est encore la note fondamentale du système musical des Arabes et le son grave de leurs instruments à cordes pincées : il en est de même chez les Persans et les Turcs; enfin, cette note fut la première du diagramme de la musique grecque, dans la plus haute antiquité, ainsi que cela sera démontré en son lieu. Qui pourra croire qu'une identité si saisissante soit l'effet du hasard ? Qui pourra se refuser à y reconnaître, au contraire, une communauté d'origine, rendue plus manifeste encore par l'analogie du système des modes commençant chez tous ces peuples par la même note, et déterminant leurs différences par la nature variable des degrés de l'échelle et des intervalles qu'ils forment entre eux ? La suite de cette histoire achèvera la démonstration de cette vérité, dont l'importance ethnographique est évidente.

L'accord de la *vina* nous offre un autre fait non moins digne d'attention, dans la réunion de six de ses cordes, lesquelles forment cet accord parfait :



Jamais on ne fut plus près de l'harmonie; car il paraît impossible que le fait de la réunion de ces cordes n'ait pas frappé maintes fois l'oreille des musiciens de l'Inde; cependant, non-seulement l'harmonie n'existe pas dans leur musique, mais celle que leur font entendre les corps de musique des régiments anglais leur est antipathique. Dans les discussions élevées à propos de la question, *si les Grecs ont connu l'harmonie*, on a dit, au nombre des arguments en faveur de l'hypothèse affirmative, qu'un peuple doué, comme les Grecs, d'une si haute intelligence et d'une si grande sensibilité d'organes, n'a pas dû être privé d'une partie de l'art aussi nécessaire que l'harmonie; mais quel peuple a surpassé les Indiens par la puissance des

cultés intellectuelles et par la sensibilité des organes? Dans tous les enres de poésie, dans la philosophie aux divers points de vue de esprit, ils ont fait preuve d'une richesse d'imagination et d'une rce de conception qui ne le cède à aucune nation ancienne et moerne. Dans la science des nombres, ils ont été inventeurs, puisque 'est à eux qu'appartient la découverte de l'algèbre, longtemps attriuée aux Arabes, qui l'avaient reçue d'eux. Leurs instruments de muique, bien supérieurs à ceux des Grecs et bien plus variés, prouvent ur supériorité d'organisation pour l'art; néanmoins l'harmonie leur st étrangère et blesse même leur oreille; phénomène qui se reprouit dans tout l'Orient. En faut-il davantage pour démontrer l'inaité de l'argument en faveur de l'harmonie chez les Grecs? Au reste, tte question sera examinée à fond dans la suite de cette histoire.

La construction de la *vina* fournit une réfutation invincible des supositions de quelques critiques et historiens, contre la réalité d'une usique pratique conforme à la théorie exposée dans les traités de usique en langue sanscrite. Tous les chevalets de cet instrument, squels déterminent les intonations de l'échelle chromatique, ces ievalets, disons-nous, sont mobiles et se fixent avec une cire molle ii permet de modifier leurs positions pour les notes altérées des dirs modes. Or il ne peut y avoir de démonstration plus pérempire de la fréquence des altérations des notes, pour constituer les fférences des modes, que la nécessité de changer les places des ievalets; car, si les notes n'étaient jamais altérées, les chevalets de vina auraient des positions invariables.

Cinq cordes de la vina du Bengale se pinçant à vide, et deux cordes ulement étant soumises à l'action des doigts de la main gauche, on cru (1) que l'instrument n'avait originairement que trois cordes, ont deux étaient jouées par la main gauche et la troisième pincée à de. Il existe en effet dans le Dehli une petite vina montée de trois rdes; mais toutes les trois sont sur le manche et sont soumises à ction des doigts de la main gauche. La longueur de cette vina n'est ie de cinquante centimètres, et sa largeur de cinquante-deux milnètres. Les chevalets de l'instrument sont au nombre de sept et obiles. Les figures, de profil et de face, de la vina du Dehli, sont

(1) De la Fage, *Histoire de la musique*, t. I, p. 475.

celles qu'on voit ici (fig. 37) : on n'y remarque pas les gourdes q
sont attachées à la grande vina, pour le renforcement du son.

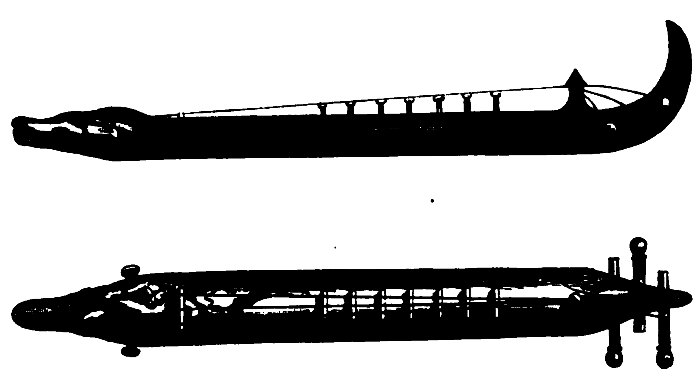
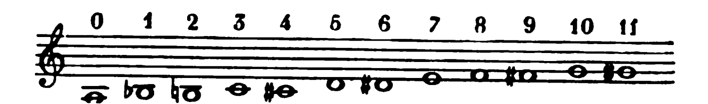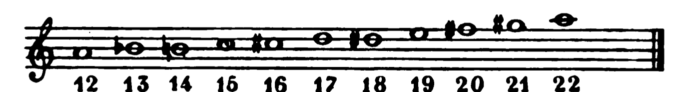


Fig. 37.

Il existe dans l'Inde une autre espèce de *vina*, dont le nom, en hindoustani, est *bin*, évidemment altéré de *vin* ou *vina*. On l'appelle aussi *vina de Bénarès* : c'est un instrument moderne bien construit et dans lequel on remarque les procédés de la bonne lutherie. Le corps de la *bin* est bombé et formé de côtes assemblées, comme celui du luth : il est ajusté à un long manche terminé par une tête d'oiseau de proie. La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 62 centimètres ; le corps sonore, depuis l'emboîture du manche jusqu'à l'extrémité, a vingt-deux centimètres de longueur ; sa plus grande largeur, prise sur la table, est de 16 centimètres. L'instrument est monté de onze cordes dont les chevilles sont échelonnées depuis la volute jusqu'à la moitié environ de la longueur du manche. Les cordes les plus longues et, conséquemment, les plus graves, sont à la droite du manche ; la longueur des autres diminue par degrés vers la gauche. Sous le manche, au tiers environ de sa longueur, est ajustée une courge semblable à celles de l'ancienne vina.

Ce qui démontre que la *bin* est moderne, c'est que les chevalets, par lesquels le manche est divisé, sont fixes et déterminent une échelle chromatique invariable dans ses intonations, lesquelles sont contenues dans ces limites :





ı voit que les notes *fa*, *sol*, manquent dans cette lle ; le rapprochement excessif des chevalets dans les notes éle- de l'instrument est sans doute la cause de cette lacune.

ɜst à remarquer que les deux cordes de la droite du manche sont ɿules sur lesquelles agissent les doigts de la main gauche. Les cordes suivantes, dont les chevilles sont près de la tête de l'ins- ent, se pincent à vide. Les six autres ne se pincent pas; elles ınent, par sympathie harmonique, à l'unisson des notes doigtées lesquelles elles sont accordées.

ı voit ici les figures de profil et de face de la *bin* ou *vina* de Bé- ꞩ.

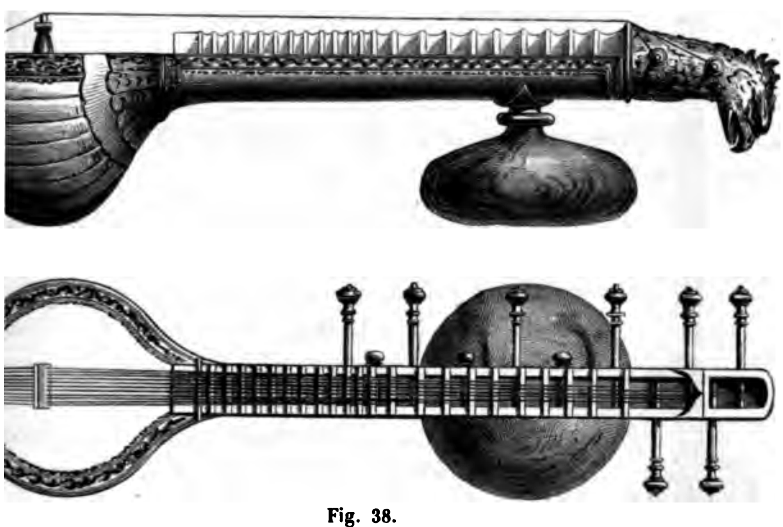


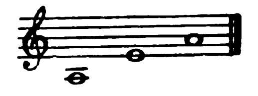
Fig. 38.

Le tambourah ou tanbourah.

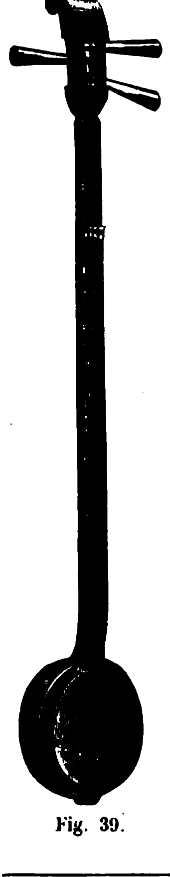
tambourah, ou *tanbourah*, est un des instruments de musique les anciens de l'Inde; son nom primitif est inconnu, car *tanbourah* n nom arabe, toutefois il se peut qu'il vienne du nom propre d'un

Gandharva, *toumbourou* (1). C'est dans la simplicité élémentaire de cet instrument que se trouve l'origine de tous les instruments de l'espèce des tanbours persans et arabes. Il y a deux sortes de *tambourah*; la première est formée d'un bloc de bois de courbari, de forme ovale, ayant huit centimètres d'épaisseur, dix-sept centimètres en hauteur, et treize centimètres dans son petit diamètre. Ce bloc, dans lequel est enté un long manche en bois d'acajou, de quatre-vingt-trois centimètres, y compris le chevillier, est creusé de part en part et vidé, de manière à ne former qu'une courbe allongée dont la largeur est de trente-trois millimètres. Sur ce cercle solide sont collés deux larges morceaux de serpent *boa*, qui font les fonctions de table d'harmonie et de dos.

La tête ou volute du manche est recourbée en arrière et creusée à jour, pour attacher les cordes aux chevilles, lesquelles sont au nombre de trois. Les trois cordes se réunissent à l'extrémité inférieure de l'instrument et y sont fixées, par un lien commun, à un tire-cordes qui a la forme d'une tortue en ivoire. L'accord de ces cordes est celui-ci :



Toutefois cet accord peut être ou plus haut ou plus bas, en raison de la nature de la voix que l'instrument doit guider, au moyen d'un *capo-tasto* qui glisse sur le manche, change la position du sillet des cordes, et conséquemment le *diapason*. La forme de ce *tambourah* est représentée ci-contre (fig. 39).

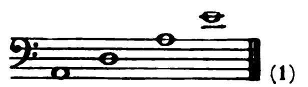

Fig. 39.

Peut-être faut-il reconnaître dans cet instrument la première idée arienne des organes sonores à cordes pincées, et y voir l'origine de l'instrument du même genre si multiplié dans les antiquités égyptiennes. Ce *tambourah* ne se trouve plus aujourd'hui dans l'Inde qu'entre les mains de musiciens ambulants

(1) तुम्बुरु *tumburu*.

de la classe la plus infime. On le trouve aussi à la Chine, où il a été transporté de l'Inde, mais où sa caisse sonore est faite de bois léger.

L'autre *tambourah* a pour caisse sonore une courge de grande dimension dont on a supprimé à peu près un tiers, et qui est recouverte d'une planche mince de bois léger, laquelle forme la table d'harmonie. A ce corps, quasi sphérique, s'adapte un long manche d'environ quatre-vingt-dix centimètres, et qui n'est pas plus large que celui de l'autre tambourah. Sa tête ou volute est aussi courbée en arrière et ordinairement percée de quatre trous pour les chevilles, dont deux sont à droite et deux à gauche. Aucun des deux tambourah n'a le manche divisé par des cases destinées à fixer les intonations. La corde la plus grave est en laiton, les trois autres sont en acier. Leur accord est celui-ci :


(1)

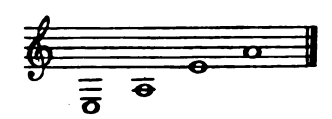
Lorsque le tambourah n'a que trois cordes, la plus élevée est supprimée.

Les anciennes peintures de l'Inde ont des représentations de joueurs célestes de tambourah où l'on voit que le musicien est assis à l'orientale, ayant le corps de l'instrument appuyé sur le genou droit, le manche contre l'épaule gauche, et la main droite tenant un plectre, pour pincer les cordes.

Le toumourah.

Dans la province de Dehli se trouve un instrument à cordes pincées appelé *toumourah* qui, par l'analogie de ce nom avec celui des *tambourah,* semble devoir appartenir à la classe de ceux-ci ; cependant il en est très-différent, car le *toumourah* est monté de treize cordes ; il a un manche très-large et dix-huit cases très-élevées, pour

(1) La Fage a été mal informé lorsqu'il a dit (*Histoire de la musique*, t. I, p. 480) que les quatre cordes du tambourah sont accordées de cette manière :



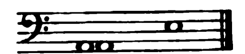
la formation des intonations. A vrai dire, c'est une variété de la *vina*. En voici la forme :




Fig. 40.

Le toumourah a trois cordes principales dont les chevilles traversent la tête ou volute triangulaire. Les autres chevilles sont échelonnées sur le côté gauche du manche jusqu'à la onzième case. La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité supérieure de la tête jusqu'au tire-cordes, est de quatre-vingt centimètres. La plus grande largeur de la table d'harmonie est de vingt-cinq centimètres, et sa longueur, depuis la naissance du manche jusqu'à l'extrémité inférieure, est de vingt-huit centimètres. La partie antérieure de la caisse de résonnance est excessivement bombée.

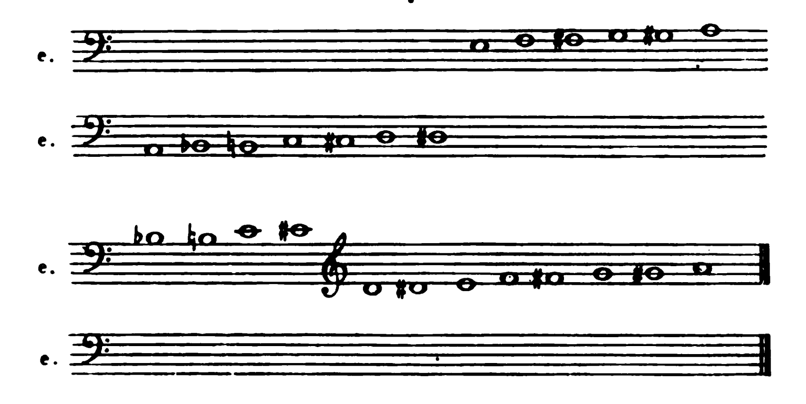
L'accord des trois cordes principales est celui-ci :



Les autres cordes, dont les chevilles, en forme de boutons, sont échelonnées sur le manche, sont accordées à l'unisson des intonations que produisent les cordes principales, lorsqu'elles sont appuyées sur les diverses cases; elles résonnent à vide par sympathie harmonique. L'étendue de l'instrument, sur la deuxième et la troisième

la première restant à vide, est de deux octaves, en échelle tique, comme on le voit ici :

Étendue du toumourah.



LA CHIKARA DE BÉNARÈS.

ikâra (1), comme le *toumourah*, tire son origine de la vina; instrument de même genre, mais sa construction montre l'art ıtherie indienne beaucoup plus avancé que dans l'instrument : il est du reste remarquable que tous les instruments de mu- briqués à Bénarès se distinguent par leur bonne facture et par le leurs diverses parties. Le corps de l'instrument, long d'un 2 centimètres, depuis l'extrémité inférieure de la table jus- le du manche, est formé par une très-grande courge d'es- rticulière, dont le diamètre, pris au centre de la table, est de imètres. Sur la partie supérieure de la courge qui s'embotte manche sont des feuillages en bois sculptés avec beaucoup de sse. La table d'harmonie, légèrement bombée et vernie, est ın bois léger à ondes régulières ; sur toute sa courbe extérieure un large filet d'ivoire. Le manche, large de sept centimètres partie supérieure, est arrondi au dos et s'embotte avec le e l'instrument. Sa longueur, depuis l'embolture jusqu'à l'ex-

---

erait-ce pas ici une orthographe particulière de la *chitarah* ou *kitharah* de la Perse et ? Ce nom, introduit en Europe vers le treizième siècle, s'est transformé en celui de

trémité, est de 77 centimètres. Ce manche n'est pas terminé par un chevillier en volute; il est creux dans toute sa longueur et communique avec l'intérieur du corps de l'instrument; en sorte que c'est par le haut du manche que l'air extérieur est en communication avec les vibrations de la table, celle-ci n'ayant pas d'ouïes.


Fig. 41.

Les trous des chevilles qui tendent les cordes sont percés dans le haut du manche, dont trois au côté gauche et deux sur la partie plane, dans le plan de la table. Ces chevilles sont en ivoire et présentent des doubles têtes d'éléphant et de bélier admirablement sculptées. C'est à ces chevilles que sont attachées les cinq cordes principales de l'instrument dont quatre passent sur un double sillet du manche très-élevé et en ivoire; quant à la cinquième, en dehors du manche, elle est la plus grave et se pince à vide. Deux autres chevilles, semblables aux premières, sont placées plus bas, à la gauche du manche, et tendent des cordes qui résonnent harmoniquement à l'unisson de notes produites par la pression des doigts sur les cordes principales. Douze touches ou cases mobiles sont échelonnées sur le manche et déterminent les intonations des cordes sous la pression des doigts : comme les chevalets de la vina, ces touches peuvent être modifiées dans leurs positions, en glissant sur le manche, pour les diverses altérations des modes; elles sont en argent ou en cuivre. Tous les ornements du manche et du tire-cordes en ivoire sculpté sont d'une rare délicatesse. On voit ci-contre la figure de ce bel instrument (fig. 41).

Bien que l'accord de la chikara ne soit pas connu en Europe (1), il ne paraît pas douteux qu'il doit être analogue à celui des autres instruments à cordes pincées dont on vient de voir la description.

(1) Celle de ma collection, d'après laquelle a été fait le dessin, n'a pas de cordes. Il y en avait deux à l'exposition universelle de Paris, en 1855, l'une de Patna, l'autre de Bénarès; elles avaient quelques cordes de laiton et d'acier non accordées.

trouve dans la grande province de Madras une *chikara* à quatre s qui, par sa forme et son long manche, est semblable à celle on vient de voir et la figure et la description. Ce n'est pas tou- un instrument à cordes pincées, mais un instrument à archet, qu'on le voit représenté ici (fig. 42), d'après le modèle qui se ait à l'exposition universelle de 1855.

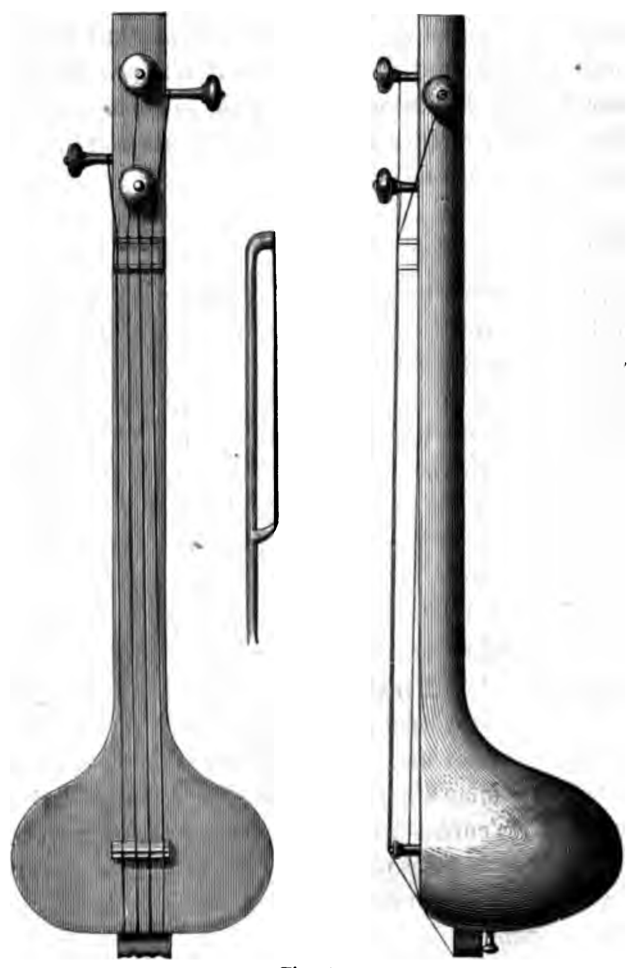


Fig. 42.

longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité supérieure anche jusqu'au tire-cordes, est d'un mètre 30 centimètres. Sa truction est plus simple et moins ornée que celle de l'instrument

de Bénarès, mais elle est semblable dans les parties essentielles. L
corde grave est en dehors du manche et ne peut conséquemmer
être jouée par l'archet; il est donc vraisemblable qu'elle est pincé
par le pouce de la main gauche pendant que l'archet agit sur les autre
cordes, lesquelles s'appuient sur le sillet et sont sur le manche dar
toute leur longueur. Le chevalet sur lequel ces cordes passent avai
de s'attacher au tire-cordes est plus élevé que celui de la chikar
à cordes pincées, à cause de la pression exercée par l'archet. Ain
qu'on le voit, le manche de l'instrument n'a pas de touches o
cases, pour former les intonations; c'est l'instrumentiste qui ap
prend, par l'étude, quelles sont les positions qui répondent à ce
intonations. L'archet est très-bien fait.

LE SITAR.

Willard, qui a recueilli ses renseignements chez les musicier
indiens, dit que le *sitar*, instrument à six ou à sept cordes pincées
a été inventé par un Mongol de Dehli, nommé *Oumir Khosro*. Il n'in
dique pas l'époque de l'invention; mais elle ne peut être antérieur
au quinzième siècle de l'ère chrétienne, dans lequel fut fondé l
royaume mongol de Dehli. Au surplus, l'invention a plus d'un auteur
car le nom de *sitar* est donné dans l'Inde à des instruments de forme
très-différentes, quoique leur système tonal et la manière d'en joue
soient identiques. On en peut juger par les modèles suivants (page 289
tous deux dessinés à l'exposition universelle de Paris, en 1855. L
premier est le sitar de Bénarès, vu de profil et de face (fig. 43).

La hauteur totale de cet instrument, depuis l'extrémité supérieur
de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 90 centimètres. La table d'har
monie a 25 centimètres de hauteur et 30 centimètres dans sa plu
grande largeur. Ce sitar n'a que six chevilles, bien qu'il ait sept cor
des, parce que deux cordes à l'unisson sont sur la même cheville. L
nombre des touches ou cases placées sur le manche est de dix-sept (1)

L'autre *sitar* (page 289) est celui du Dekan-Dedjapour (2); il es
vu de face et de profil (fig. 44) :

Cette forme rappelle exactement celle de la guitare d'Europe, sau

(1) La Fage, par une erreur singulière, dit *soixante-dix* (ouvrage cité, t. I, p. 402), ayan
confondu *seventeen*, du texte de Willard, avec *seventy*.
(2) District du Bengale.

la largeur du manche, plus considérable et s'élargissant vers le corps de l'instrument. Ce manche est plus court que celui du sitar de Bénarès et n'a que treize touches ou cases, au lieu de dix-sept. Les chevilles sont au nombre de six pour sept cordes, comme à l'autre sitar.

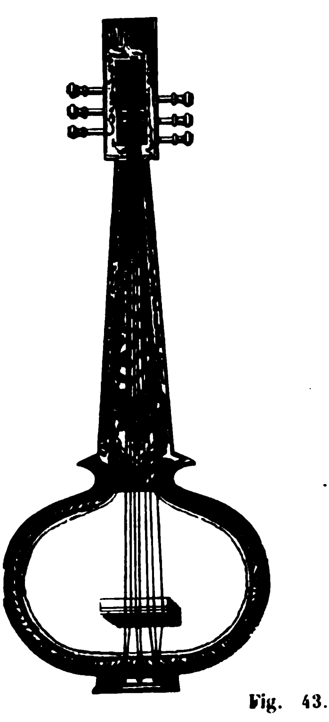




Fig. 43.

Originairement le sitar n'eut que trois cordes, ainsi que l'indique son nom persan, formé de سه, *trois*, et تار, *corde;* mais ce nombre s'est ensuite accru jusqu'à sept.

Les cordes du *sitar* sont métalliques. La plus grave, qui est double, est en laiton; son nom, en hindoustani, est *kharuj*. Les autres cordes sont en acier. L'accord de l'instrument varie dans les diverses provinces; mais la note grave est toujours *la* .

Le sitar à trois cordes se retrouve encore à Dehli : son accord est celui-ci :

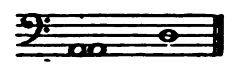






Fig. 44.

LE RABAB.

Comme la chikara de Madras, le *rabab* est un instrument qui semble avoir été détourné de sa destination primitive. La forme du corps de cet organe sonore est évidemment celle d'un instrument à archet; les échancrures qu'on y remarque à la hauteur où devrait manœuvrer l'archet n'ont pas de raison d'être pour un instrument à cordes pincées; les six grandes cordes sont en boyau, ce qui n'a lieu dans aucun instrument à cordes pincées de l'Inde; enfin les cordes harmoniques en acier, placées sous les autres, semblent être destinées à résonner sous l'impulsion vibratoire de l'archet, comme cela a lieu sur la viole d'amour. D'ailleurs, *rabab,* ou *roubab*, est un nom qui n'appartient pas aux langues de l'Inde; il rappelle le *rebab* persan et arabe; cependant le rabab indien ne ressemble au rebab ni par sa forme, ni par la manière dont il est monté. Nonobstant les motifs qui doivent faire considérer le *rabab* comme un instrument à archet, Willard nous apprend qu'on le joue avec un plectre de corne, tenu de la main droite, tandis que les doigts de la main gauche pressent les cordes sur la touche. Il dit avoir entendu des artistes et des amateurs jouer avec beaucoup d'habileté de cet instrument, dont l'usage est particulièrement répandu à Rampour, ville de l'Inde anglaise, dans l'ancien royaume de Dehli.



Fig. 46.

La longueur totale du rabab est de 85 centimètres : le manche est formé de la dépression du corps de l'instrument jusqu'à la tête, composée d'un bloc creusé en forme de chevillier. Cette tête est percée de trois trous pour six chevilles, dont trois sont à droite et trois à gauche. Six grandes cordes de boyau sont tendues par ces chevilles et passent sur un chevalet au bas de la table d'harmonie. A gauche de cette table et sur la moitié inférieure

du manche, se trouvent sept chevilles qui tendent autant de cordes métalliques, lesquelles passent sous les cordes de boyau et vont s'attacher au tire-cordes. Ces cordes métalliques résonnent harmoniquement sous l'influence vibratoire des cordes de boyau. La forme du rabab est représentée ci-devant, page 290.

Les meilleurs rababs, et en général les meilleurs instruments à cordes pincées et à archet, sont ceux de Bénarès.

L'accord du rabab n'est pas connu en Europe, mais il est vraisemblable qu'il est en rapport avec celui des autres instruments indiens à cordes pincées, c'est-à-dire que sa corde grave étant donnée, par exemple *la* ou *sol*, les autres sont accordées en quarte, quinte et octave de celle-là.

La harpe ne paraît avoir appartenu à l'Inde cisgangétique, ni aux temps védiques, ni à une époque postérieure. Le musée de la Société royale des Indes, à Londres, possède un instrument de ce genre, dont il sera parlé plus loin; mais il est originaire de l'empire Birman, dans l'Inde transgangétique.

§ II. *Instruments à archet.*

Après la classe des instruments à cordes pincées des Indiens, si riche et si variée, la plus importante est la classe des instruments à archet; car c'est dans l'Inde antique que se trouve l'origine du puissant interprète du sentiment musical qui s'appelle l'*archet*. En vain le chercherait-on parmi les débris des monuments antiques de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de Rome. On a voulu voir l'archet dans le plectre; mais πλῆκτρον vient de πλήττειν, *frapper*. Il est vrai que les lexiques expliquent ce mot par *archet d'un instrument de musique*, mais c'est par confusion sur la signification réelle de ce mot : là où est l'archet, se trouve aussi le plectre destiné aux instruments à cordes pincées. Les statues, les bas-reliefs et les peintures des vases grecs offrent une multitude de représentations du plectre, et dans toutes nous voyons un morceau de bois, d'os ou d'ivoire, terminé par un crochet, pour pincer les cordes, ou pour les battre avec le dos.

L'Inde a vu naître les instruments à archet et les a fait connaître aux autres contrées asiatiques, puis à l'Europe. Là, il n'y a pas de conjecture à faire, car la langue sanscrite a des noms pour l'archet

et pour les appareils sonores destinés à vibrer sous son impulsion. Les noms sanscrits de l'archet sont au nombre de trois; ils indiquent les différences de leurs formes et matières : कोण *Kôna;* ce nom paraît être celui de l'archet primitif en bambou. Les autres noms sont गारिका *Gârikâ*, et परिवाद् *Parivâdas*. Le premier de ces noms se trouve dans le vocabulaire appelé *Amarakôcha;* les trois mots sont dans le dictionnaire sanscrit de Wilson; O. Böhtlingk a donné les deux premiers dans la partie de son grand dictionnaire publiée à Pétersbourg. M. Foucaux, professeur de sanscrit et de thibétain au Collége de France, à qui je suis redevable de ces renseignements, ajoute que, bien qu'il ne puisse être question de déterminer l'époque précise de l'usage de ces mots, ils sont certainement très-anciens, car on peut, sans se tromper, donner aux ouvrages d'où ils sont tirés 1,500 à 2,000 ans d'existence; d'où il résulte que celle de l'archet dans l'Inde a dû être de beaucoup antérieure.

Les instruments indiens à archet offrent des formes originales, les unes primitives, les autres perfectionnées, qui ne ressemblent pas à celles des instruments à cordes de l'Europe. L'idée première se trouve dans le *ravanastron,* composé d'un cylindre de bois de sycomore creusé de part en part. Ce cylindre, long de 11 centimètres, et dont le diamètre est de 5 centimètres, a pour table d'harmonie un morceau de peau de serpent boa à larges écailles. Une tige longue de 55 centimètres, qui sert de manche, traverse le cylindre au tiers de sa longueur, vers la table; elle est arrondie dans sa partie inférieure, aplatie dans le haut et légèrement renversée : cette tige est en bois de sapan. La tête est percée de deux trous de 12 millimètres de diamètre pour les chevilles, non sur le côté, mais dans le plan de la table. Deux grandes chevilles, longues de 10 centimètres, taillées en hexagone vers la tête et arrondies à l'extrémité opposée, servent à tendre deux cordes d'intestins de gazelle, lesquelles sont fixées à une lanière de peau de serpent attachée au bout inférieur de la tige. Un petit chevalet, long de 18 millimètres, taillé en biseau dans le haut, plat dans la partie qui pose sur la table, et évidé rectangulairement dans cette partie, de manière à former deux pieds séparés : tel est le support des cordes.

A l'égard de l'archet, il est formé d'un bambou mince, légèrement courbé. Une entaille dans la tête, jusqu'au premier nœud, sert à fixer une mèche de crins, qui est tendue et attachée à l'autre ex-

par vingt tours d'une tresse de
ès-flexible. On voit ici le *rava-*
et son archet (fig. 46).
oyageur Sonnerat a publié la
l'un instrument à cinq cordes et
:t (1), d'un diamètre plus grand
ravanastron, et dont la construc-
régulière, ainsi qu'on le voit ici
7).
ıerat donne à cet instrument le
ravanastron et dit qu'il fut in-
l y a cinq mille ans par *Ravana*,
l'île de Ceylan; mais il a été in-
erreur; son instrument n'est pas
nastron, mais l'*ouri*, sorte de viole
taban, qui se joue sur le genou,
n trouve communément dans les
s parties de l'Inde transgangé-

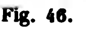
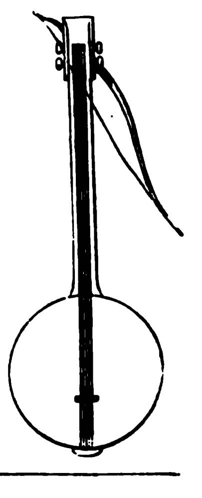



Fig. 46.

ravanastron, depuis longtemps
onné à la dernière classe du peu-
de pauvres moines bouddhistes,
nt demandant l'aumône de porte
te, a un son doux et sourd. D'autres instru-
, faits à l'imitation de celui-là, sont connus
les classes pauvres de l'Indoustan. Le premier,
sonorité plus intense et de plus grande dimen-
st aussi formé d'un cylindre de bois de syco-
long de 16 centimètres, ayant 11 centimètres
mètre, et creusé de telle sorte, dans toute sa
ur, que ce corps n'a pas plus de 3 millimètres
sseur. Il est traversé de part en part par une
ont la longueur totale est de 86 centimètres,
forme le manche, comme au *ravanastron*.
tige, creusée elle-même verticalement à sa
est disposée pour y laisser pénétrer un petit

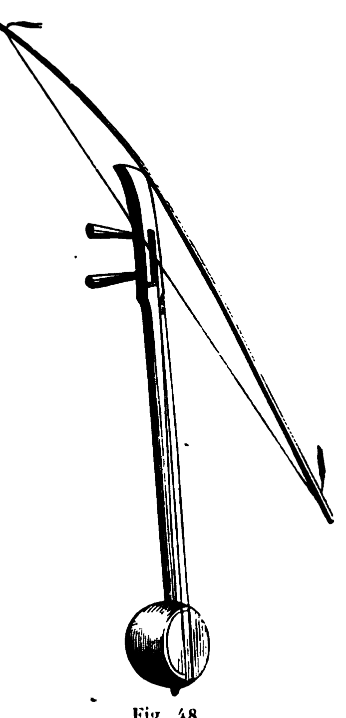


yage aux Indes Orientales et à la Chine, t. I, pl. 16, p. 121.

cylindre en bois de fer, de 9 lignes de longueur, terminé par un bouton dans lequel est passée une lanière de cuir de chacal pour attacher les cordes. La table est formée d'une légère planche de bois de mounah, qui a de la ressemblance avec le sapin par ses fibres longitudinales. L'instrument, appelé *rovana*, est monté de deux cordes, comme le *ravanastron*, et dans tout le reste il est semblable à celui-ci.

A une époque postérieure sans doute à l'invention des deux instruments dont il vient d'être parlé appartient l'*omerti*, autre instrument à archet, monté de deux cordes, dans lequel on aperçoit quelque progrès de fabrication. Le corps est formé d'une noix de coco dont on a enlevé le tiers, et dont les parois sont réduites à l'épaisseur de 2 millimètres : cette caisse est polie à l'intérieur comme à l'extérieur. Quatre ouvertures elliptiques et une en forme de losange sont pratiquées à la partie antérieure du corps, pour servir d'ouïes. Je possède deux de ces instruments; dans l'un d'eux, la table d'harmonie est formée d'une peau de gazelle bien préparée et très-unie ; dans l'autre, cette table est une planchette de bois satiné à maille très-fine, de 1 millimètre d'épaisseur. Dans les deux instruments, la largeur de cette table, au plus grand diamètre, est de $0^m,515$. Comme dans le *ravanastron* et le *rovana*, le manche est formé d'une tige en sapan (bois rouge de l'Inde), qui traverse le corps de l'instrument. La partie inférieure est arrondie, forée longitudinalement à la base, pour y introduire un cylindre terminé par un petit cube percé d'un trou, où les cordes sont attachées. Le manche est plat dans sa partie supérieure et se termine par une tête renversée, coupée à angles droits. Les chevilles ne sont pas placées sur cette tête, comme aux deux autres instruments; toutes deux sont à gauche du manche, et la tête est percée de part en part par une ouverture longitudinale de 6 centimètres et large de 12 millimètres, pour introduire les cordes dans les trous des chevilles : c'est un commencement de la *volute* des instruments à archet européens. Au bas de cette ouverture est un petit sillet en ivoire, haut de 1 millimètre, sur lequel les cordes sont appuyées. Le chevalet, sur lequel elles passent à l'autre extrémité, est exactement semblable à celui du *ravanastron*. L'archet, plus long que celui de ce dernier instrument, est fait aussi d'un léger bambou qui forme l'arc. A son extrémité supérieure, est une fente dans laquelle la mèche de crins est fixée; mais, au lieu

d'être attachée par un lien en jonc à l'autre extrémité, cette mèche traverse le bambou par un trou et y est arrêtée par un nœud. On voit ci-contre la forme de l'*omerti* (fig. 48).


Fig. 48.

Tels sont les premiers essais de la production des sons par le frottement d'un archet sur des cordes, soit de coton gommé, soit d'intestins d'animaux. Il n'est pas douteux que des siècles ont dû s'écouler entre l'invention élémentaire du *ravanastron* et les perfectionnements présentés par l'*omerti;* mais celui-ci même appartient à une antiquité reculée. La musique était encore peu avancée chez la population indienne lorsqu'elle admettait parmi ses organes les sons produits par des agents aussi peu favorables à la sonorité que des cylindres de bois que ne pouvait mettre en vibration un faible archet de bambou, ou des noix de coco, insuffisantes pour les vibrations de sons d'une certaine intensité. Toutefois l'idée première de ce mode de production des sons n'en a pas moins été une des plus remarquables et des plus fécondes pour l'avenir de l'art.

Les autres instruments à archet, qui se trouvent en abondance dans l'Inde, sont modernes relativement à ceux dont il vient d'être parlé; cependant il en est parmi eux qui existaient déjà depuis longtemps à l'époque de la conquête des Gaznévides, c'est-à-dire au onzième siècle; car ce fut alors que l'archet s'introduisit dans la Perse et dans l'Arabie. Ces instruments ne sont pas moins anciens que les autres, quant au système et quant à la forme. Le plus ancien est le *saróh*, confondu par le baron de Dalberg (1), La Fage (2) et d'autres avec la *sarungie*, qui appartient à un état plus avancé de la facture des instruments, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

(1) *Ueber die Musik der Indier*, p. 77.
(2) *Hist. génér. de la musique et de la danse*, t. I, p. 485.

Il serait difficile de faire comprendre la forme du *saròh* par l description, si minutieuse qu'elle fût : la figure qu'on en voit ici, sou deux aspects, atteindra mieux ce but.



Fig. 49.

La longueur totale de l'instrument, depuis l'extrémité de l'ornement de la tête jusqu'au tire-cordes, est de 66 centimètres, et depuis le haut du chevillier jusqu'à l'extrémité inférieure, de 54 centimètres. Sa plus grande largeur est de 27 centimètres. Le manche et sa touche n'ont que 9 centimètres. Au-dessous de ce manche, la caisse présente un vide qui s'étend jusqu'à la table à une longueur de 18 centimètres, et laisse à découvert tout l'intérieur du corps de l'instrument. La table est une peau de gazelle préparée et collée sur les bords de la caisse sonore. Les cordes, au nombre de trois, sont tendues par trois longues chevilles qui traversent la boîte du chevillier. Soutenues par un chevalet assez

evé pour laisser à l'archet sa liberté d'action, elles vont s'attacher une lanière que retient la cheville du tire-cordes. Le corps du *irôh* est chargé d'ornements peints, dorés et vernis avec beaucoup e délicatesse.

Les *sarôhs* les plus estimés dans l'Inde sont ceux qui se fabriquent Patna, ville considérable et très-ancienne, capitale du Bahar, sur e Gange.

Il existe dans l'Inde un autre instrument du même nom, quoique ort différent; il est particulièrement en usage dans l'empire Birnan. On en trouvera la figure et la description dans le neuvième hapitre de ce livre.

L'instrument indien appelé *sarungie*, *saringée*, ou *sarangie*, suivant a prononciation particulière à quelques provinces, tire évidemment son origine du *sarôh*, mais il en est un perfectionnement très-remarquable. Il y a lieu de croire que ces noms modernes *sarungie*, *saringie* et *sarangie* s'appliquent à l'instrument appelé *sarvarasa* dans les dictionnaires sanscrits; ce mot a pour racine सर्व *sarva* (tout, universel); la *sarungie*, avec ses cordes intestinales et métalliques, est en effet le développement le plus complet de la musique indienne.

La *sarungie* est de deux espèces : la première a trois cordes de boyau et cinq cordes métalliques; l'autre a quatre cordes de boyau et onze cordes métalliques. Le premier de ces deux instruments est la sarungie de Bénarès. Sa construction est élégante, comme tous les produits de la lutherie de cette ville, et ses ornements sont de bon goût, comme on peut le voir ici (fig. 50) :

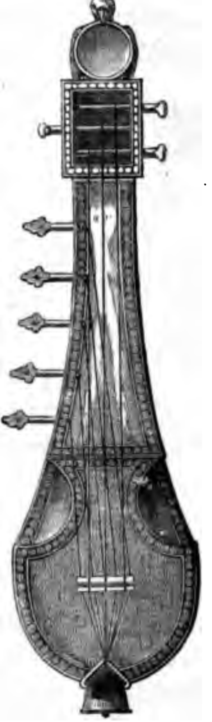




Fig. 50.

La longueur totale de l'instrument est de 54 centimètres, et la caisse sonore, y compris le manche, depuis le chevillier jusqu'à l'extrémité inférieure, a 42 centimètres de hauteur. Les trois cordes de boyau sont tendues par autant de chevilles, qui traversent la boîte du chevillier. Ces cordes passent sur un chevalet assez élevé pour qu'elles résonnent sous l'action de l'archet; elles vont ensuite se réunir au tire-cordes. Cinq chevilles échelonnées sur le côté gauche du manche tendent les cordes métalliques, lesquelles passent sous le chevalet et vont aussi s'attacher au tire-cordes.

Ici se produit la solution d'une question souvent posée sans qu'on eût trouvé de réponse satisfaisante. On demandait quelle avait été l'origine de la *viole d'amour* et du *baryton*, instruments à sons harmoniques montés de cordes de boyau jouées par l'archet et de cordes métalliques placées sous la touche et le chevalet, et résonnant par sympathie harmonique. Ces instruments, connus dès la fin du dix-septième siècle dans la Hongrie et la Bohême, eurent plus tard une certaine vogue en Allemagne et ont été cultivés avec succès par des artistes distingués. La viole d'amour était aussi connue antérieurement à Constantinople, où on la trouve encore. Il paraît que c'est de cette ville que l'instrument a pénétré en Hongrie, par la Valachie et la Servie; mais d'où était-il venu dans la capitale de la Turquie? Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute après avoir vu ce que sont les sarungies de l'Inde, dont le principe se retrouve dans la *toumourah* de Dehli et dans la *chikâra* de Bénarès; il paraît, dis-je, hors de doute que la viole d'amour et le baryton sont nés de ce principe de résonnance par sympathie harmonique qui de l'Inde a passé en Turquie par la Perse.



Fig. 51.

L'autre sarungie, plus compliquée que celle qu'on vient de voir, est en usage dans le Bengale, particulièrement dans le district de *Moursed*, ou *Mourched-Abad*, et se

ıbrique dans la ville de ce nom. La forme de cet instrument est эprésentée fig. 51, page 298.

La longueur totale de cet instrument, depuis l'extrémité supé-.eure du chevillier jusqu'au tire-cordes, est de 48 centimètres. La lus grande largeur du corps de résonnance est de 15 centimètres. e manche est très-large. Quatre cordes de boyau, tendues par autant e chevilles qui traversent la tête aux quatre angles, sont soutenues ar deux sillets et un chevalet; elles vont s'attacher à un large tire-ɔrdes, qui forme le pied de l'instrument. Sur un manche très-ırge et massif, ainsi que la caisse sonore, sont rangées onze che-illes qui tendent autant de cordes métalliques, qui passent sous le hevalet et s'attachent au tire-cordes. La table d'harmonie est en bois ıtiné à fines mailles. De petites ouvertures circulaires pratiquées à ı base de l'instrument mettent les vibrations de la table en commu-ication avec l'air ant extérieur u'intérieur.


Fig. 52.

On trouve dans e Népal et à Ma-ıras un instru-nent à archet de orme bizarre, ap-pelé *kunjerry*, ou plutôt *kunjerré*. C'est une sorte de basse dont l'usage paraît énigmatique et qui ne peut être compris que par le dessin que l'on voit ci-contre :

La hauteur totale de l'instrument est de 1 mètre 10 centimètres. La table d'harmonie est

bombée; mais elle est dépassée dans sa surface par la largeur des éclisses. Cette table a deux grandes ouïes dans le haut, et huit petites près du chevalet. Le manche, fort large, est divisé par douze touches ou cases; il est surmonté d'un chevillier régulier, qui se termine par une tête d'oiseau tournée en arrière. Cinq grandes chevilles tendent cinq cordes de boyau, et, sur le manche, à une sixième cheville sont attachées deux cordes métalliques qui sortent par deux trous sur la touche, au-dessus de la dernière case. Les cordes de boyau, par l'effet de la courbe de la table, font un angle d'environ 15 degrés pour passer à travers le chevalet, en sorte que la pression des doigts doit être énergique pour appuyer les cordes sur la touche.

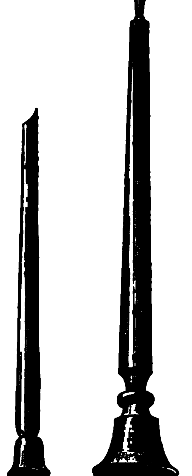
Cet instrument, qui est au musée de la Compagnie des Indes à Londres, a figuré à l'exposition universelle de Paris en 1855 : il était accompagné de son archet, d'une forme singulière par l'élévation de la hausse. Le dessinateur a oublié d'en joindre le dessin à celui de l'instrument. Au premier aperçu, on serait tenté de croire que le *kunjerry* était originairement un instrument à cordes pincées, qui a été détourné de sa destination; mais le large développement de l'épaisseur de la caisse sonore, qui n'a pas moins de quarante-deux centimètres, rend cette supposition peu vraisemblable, à cause de la difficulté qu'il y aurait eu à tenir cette masse incommode dans la position ordinaire des instruments à cordes pincées.

§ III. *Instruments à vent.*

D'anciennes peintures indiennes, qui existent dans certaines pagodes, représentent Crichna jouant d'une flûte oblique ou traversière (1). Cependant aucun instrument de ce genre ne paraît avoir été connu dans l'Inde. La flûte que joue Crichna est un tube de bambou percé de huit trous, et surmonté d'un sifflet, comme l'ancienne flûte à bec. Au lieu de lui donner la position verticale indiquée par son système de construction, le dieu joue cette flûte, appelée *bansoulie*, et quelquefois *bansé*, comme si son embouchure était latérale. Il y a sans doute dans cette position une inadvertance du peintre. La

(1) Ouseley, *Oriental collections*, t. II, p. 106.

lie, dont on voit ici la forme (fig. 53), est
d'hui de peu d'usage dans l'Inde.


Fig. 53. Fig 54.

ilancojel ou *villancoyel* est une autre flûte
et à sifflet dont l'usage s'est conservé, par-
:ement dans la province de Koïmbetour
ce de Madras). L'instrument a la forme re-
tée fig. 54.

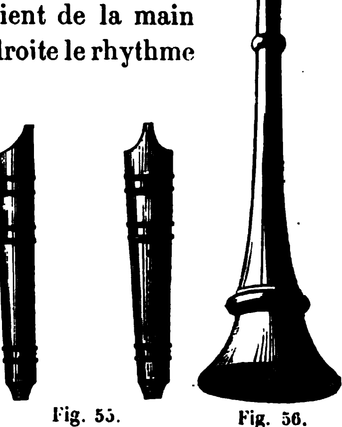
sept trous percés sur le tube fournissent
ımme complète.

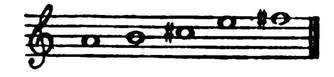
hosah, flageolet à sept trous, qu'on trouve
mment au Bengale, est le seul instrument
ıre des flûtes à bec qui soit maintenant en
On en voit la forme, fig. 55.

ı les autres instruments à vent en bois ré-
ı dans l'Inde appartiennent à la catégorie
.truments à anche : ce sont des hautbois ou des
ıeaux. Les premiers ont des anches à deux lan-
ı; les autres n'ont qu'une seule languette.

lus ancien des hautbois est l'*otou* : son tube n'a
trous latéraux, d'où il résulte qu'il ne peut produire
son. Sa forme est représentée ci-contre (fig. 56).
nstrument monophone n'a d'emploi que pour la
des bayadères : le musicien le tient de la main
:, soutenant le son, et bat avec la droite le rhythme
anse sur un petit tambour atta-
ı ceinture. Les Indiens qui jouent
u ont la singulière faculté de re-
. respiration et de soutenir le son
trument presque indéfiniment.

agassaran est un petit hautbois
:e trous, qui ne peut produire
ıq sons d'intonations diverses,
les, sauf les différences du sys-
ınal indien et de l'européen, ré-
ıt à ces notes :


Fig. 55. Fig. 56.



La forme de l'instrument est représentée ci-dessous (fig. 57).

L'*otou* et le *nagassaran* sont certainement les instruments à anche les plus anciens de l'Inde. Le dernier est encore en usage dans certaines cérémonies religieuses.

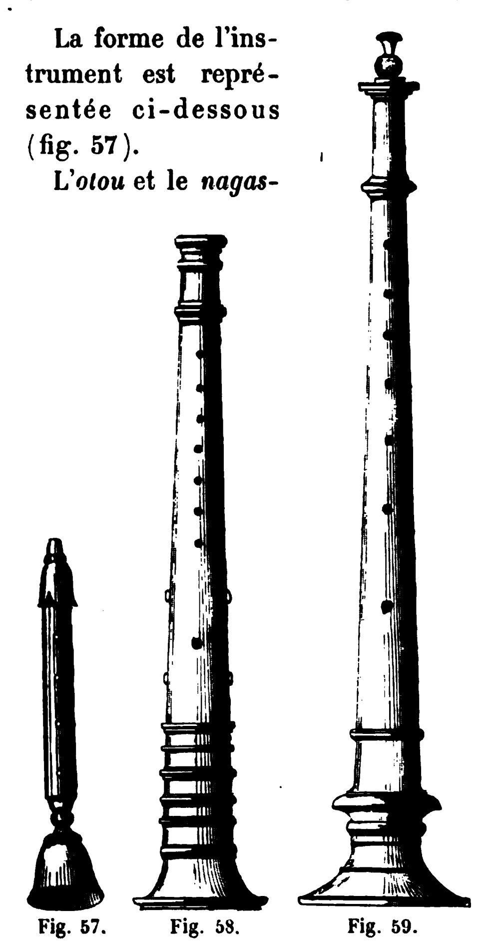
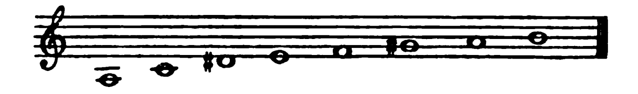


Fig. 57. Fig. 58. Fig. 59.

Deux instruments à anche plus modernes et de grandes dimensions existent dans l'Inde cisgangétique, particulièrement dans la régence de Madras. Le premier est le grand hautbois nommé *sunnagie*, ou plutôt *sounnagie*. Sa longueur, depuis l'anche jusqu'à l'extrémité du pavillon, est de 45 centimètres. Le tube est percé de dix trous, dont huit à la face supérieure de l'instrument et deux sur les côtés. Cet instrument est au musée de la Compagnie des Indes à Londres. Sa forme est représentée fig. 58.

L'autre instrument est un chalumeau appelé *moska* : il est particulièrement en usage dans la province de Koïmbetour. Sa longueur, depuis l'anche jusqu'à l'extrémité du pavillon, est de 60 centimètres. Le tube est percé de sept trous qui produisent la gamme suivante, en sons durs et rauques :



Ce chalumeau était à l'exposition universelle de Paris en 1855. On en voit la forme ci-dessus (fig. 59).

Deux autres instruments à anche sont aussi connus dans l'Inde :

ın est une musette appelée *tourti* ou *tourry*, laquelle est com-
›sée d'une outre surmontée d'un tuyau inflateur, et qui alimente
ı tube à anche, percé de quatre
ous; ce qui indique un instru-
ent très-ancien. Le voyageur
ıi en a dessiné la figure qu'on
›it ci-contre (fig. 60) a donné
ır erreur des trous au tuyau in-
ateur.

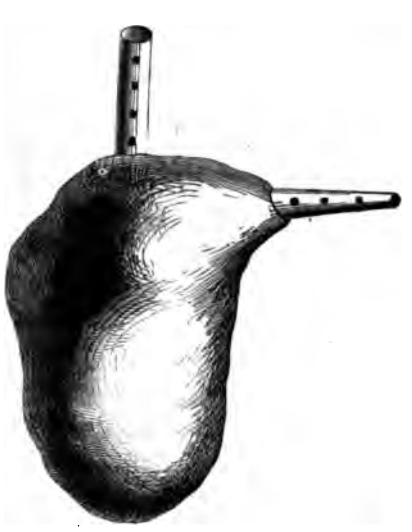


Fig. 60.

Dans la régence de Madras, se
ouve une autre espèce de mu-
ette appelée *zitty*, dont le tuyau
ttaché à l'outre est percé de sept
ous. Un autre instrument, ap-
elé *magondi*, est en usage parmi
s jongleurs indiens, pour appri-
oiser les serpents. Il est composé
'une courge à laquelle sont ajus-
s deux tuyaux, dont l'un a sept trous, et l'autre
uatre seulement, pour les sons graves. Le
ıyau à sept trous en a quatre d'un côté du tube
trois de l'autre. L'extrémité de la queue de la
›urge est percée d'un trou pour que le joueur
e l'instrument y introduise l'air. Les sons du
agondi sont doux et opèrent sur les serpents
n effet somnifère, après les avoir d'abord ex-
tés. On voit ci-contre la forme de cet instru-
ıent (fig. 61).



Fig. 61.

Les instruments métalliques à vent, en usage
ıns l'Inde, sont de deux espèces, à savoir les
›rs et les trompettes.

Un petit cor, nommé *toutari*, se trouve dans
ıelques provinces, particulièrement dans le
engale : il est composé de cinq pièces qui s'em-
›itent et forment une courbe semblable au
›r des chevaliers du moyen âge.

Un autre cor du Bengale et du Népal ou
épaul est appelé *bheroubnathie*. Sa forme

est représentée ci-dessous (fig. 62).

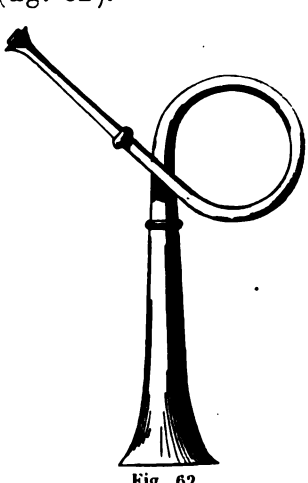


Fig. 62.



Fig. 63.

Enfin, il existe dans le Bengale un grand cor, appelé ***noursingh***, dont la forme, très-ornée, est représentée ci-dessus (fig. 63).

Cet instrument n'est employé que dans des cortéges d'occasions solennelles, ou dans certaines cérémonies religieuses.

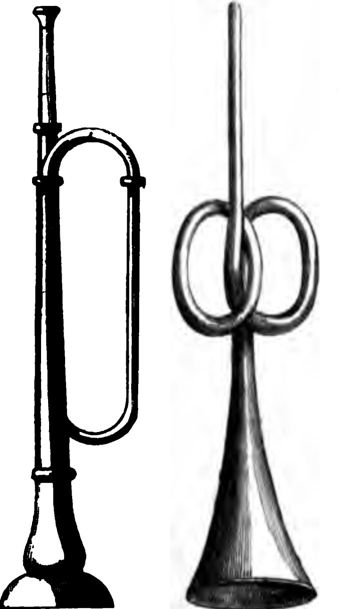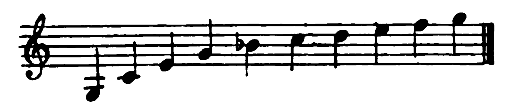


Fig. 64. Fig. 65.

Trois sortes de trompettes sont aussi connues dans l'Inde : la première est la grande trompette du Bengale, dont le nom est ***bhérée***, et qui a beaucoup d'analogie avec l'ancienne trompette droite de l'Europe. Sa forme est représentée ci-contre (fig. 64).

La grande trompette en usage dans la régence de Madras est appelée ***bouri***, nom qui rappelle la ***bhérée*** du Bengale; mais la forme est différente, comme on le voit fig. 65.

Il n'est pas inutile de remarquer à ce sujet que la forme a peu d'influence sur la nature des sons produits par les instruments de cette espèce, sauf par le diamètre des tubes, car les sons des tubes

larges sont pleins et ronds, tandis que ceux des tubes étroits sont stridents. Quant aux contours donnés aux tubes par les fabricants, ils n'ont aucune influence soit sur la qualité des sons, soit sur leur diapason, si la longueur du tube est égale entre deux cors ou deux trompettes, quelle qu'en soit la forme, et les deux instruments auront nécessairement la faculté de produire ces notes :



Si le tube d'un des cors ou d'une des trompettes est plus court, les sons représentés par ces notes seront plus élevés; s'il est plus long, les sons seront plus bas. On doit conclure de là que la grande trompette (*bhérée*) du Bengale et la *bouri* de Madras ont des sons analogues et produisent les mêmes notes, nonobstant les différences de formes, si leurs tubes ont le même diamètre et la même longueur.

De là nous pouvons décider aussi *à priori* que le *combou*, autre trompette de l'Inde, est d'un diapason plus élevé que celui des deux autres instruments, son tube étant évidemment plus court, puisqu'il n'a qu'un seul contour au lieu de deux de même dimension, ainsi qu'on le voit par la figure 66.

En supposant que les deux premières trompettes indiennes produisent des sons répondant aux notes écrites ci-dessus, on en conclura avec certitude qu'elles sont en *ut*. Déduisant ensuite ce qui manque de développement du tube à la troisième trompette pour être au même diapason, on pourra trouver que le sien est plus élevé d'une quarte, et que ses sons *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, etc., doivent répondre aux notes suivantes :

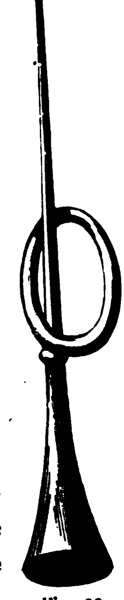


Fig 66.



Au nombre des instruments à vent métalliques de l'Inde se trouvent plusieurs grandes trompes ou trompettes dont les tubes étroits

sont composés de plusieurs pièces. Le *phounga*, composé de trois pièces qui s'emboîtent, a soixante et onze centimètres de longueur : le métal de son tube est fort mince. Une autre trompette, longue de 2 mètres, composée de quatre pièces emboîtées l'une dans l'autre, et à pavillon étroit, produit des sons graves et lugubres. Cet instrument est destiné aux cérémonies des funérailles. Son nom est *ramsinga* (1), et sa matière est un cuivre mince recouvert d'un vernis rouge. N'étant pas recourbé, le *ramsinga* n'aurait pas l'appui nécessaire contre les lèvres du musicien qui en joue, si l'instrument n'était soutenu dans la position horizontale par le long bâton qui y est attaché, comme on le voit fig. 67.

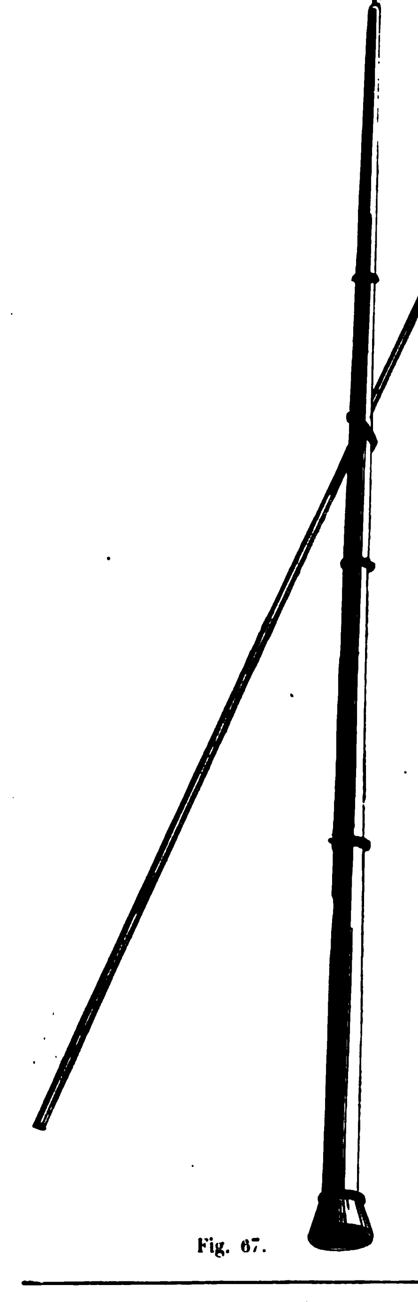


Fig. 67.

Le musicien porte le *ramsinga* de la main gauche, et le soutient de la droite avec le bâton.

Un fait digne d'attention résulte de ceux qui viennent d'être exposés; le voici : les tubes des instruments de cuivre européens subissent des modifications de longueur par des additions ou par des soustractions faites momentanément à ces longueurs; additions et soustractions calculées de telle sorte que les instru-

(1) Sonnerat (ouvrage cité) donne à cet instrument le nom de *taré*.

ıts sont à volonté au diapason des gammes d'*ut*, de *ré*, de *mi* ♭, de ‡, de *fa*, etc. Par l'effet de ces modifications, les instruments de rre européens peuvent s'accorder dans tous les tons avec les autres ruments. Les cors et les trompettes de l'Inde ne jouissent pas de la ne faculté, parce que leur construction ne permet de faire à la ʒueur de leurs tubes ni additions ni soustractions. Ces instru-ıts restent invariablement dans le ton qui leur a été donné par abricant. De là l'impossibilité de les faire accorder dans d'autres ; avec les instruments de nature différente. On ne comprend donc l'usage utile que peuvent faire les Indiens de leurs cors et npettes; à moins que, comme les Chinois, ils ne leur fassent sser des sons au hasard sur les mélodies exécutées par les autres ruments. Par la constitution de leur échelle incomplète, les cors rompettes ne sont pas naturellement des instruments mélodiques; n'ont acquis une échelle chromatique complète, dans la musique opéenne moderne, que par des procédés de mécanique dont on ıvera l'explication dans la suite de cette histoire; avant que ce fectionnement eût été réalisé, les trompettes et les cors n'avaient nploi que dans l'harmonie, où ils faisaient entendre le petit ıbre de leurs sons naturels; mais les peuples orientaux, qui ıt pas l'harmonie parmi les éléments de leur musique, ne peuvent faire cet usage.

§ IV. *Des instruments de percussion.*

a fécondité du génie arien s'est exercée en toute chose dans une quité reculée, chez le peuple indien, type primitif d'une race rilégiée. Ce qu'on a vu de sa musique, dans ce qui précède, a ıontré suffisamment que ce même peuple fut en possession, vrai-blablement avant d'autres nations, de tous les éléments qui, ʒtemps après, ont donné naissance à l'art véritable de la mu-ıe, à savoir, une échelle d'intonations de sons soumise aux lois du ;ul; la conception de leur arrangement en modes divers; une riche ərsité de mesures et de rhythmes; la représentation des sons déter-ıés par des signes de notation; tous les genres d'instruments à cor-, y compris ceux qui se jouent avec l'archet, qu'on ne trouve chez un autre peuple ancien; toutes les espèces d'instruments à vent ›nnant par le sifflet, par l'anche et par l'embouchure conique. Nous

allons voir ce même peuple imaginer, avant les autres, des instruments sonores à percussion qui se retrouvent encore chez nous dans les carillons, dans les *glass-chord* et dans les boîtes à musique.

Les instruments à lames sonores de bois ou de métal sont originaires du continent indien, d'où ils ont pénétré à Java, à Batavia, dans l'Indo-Chine et chez les peuples de race jaune. Les formes des ces instruments sont variées; le nombre de lames sonores est aussi divers; mais, plus ou moins étendues, leurs gammes ne diffèrent pas de système, car elles sont toutes aujourd'hui dans l'ordre diatonique. Il ne paraît pas qu'on ait conservé de ces instruments accordés suivant l'ancien système tonal hindou. La plupart ont quinze, seize ou dix-sept lames, dont la note la plus grave est le *la* ; elles forment l'échelle majeure de deux octaves et une tierce :



Le *kinnery*, de la régence de Madras, est considéré comme un des meilleurs modèles des instruments de ce genre; il est composé de dix-sept lames, et son échelle est conforme à celle qu'on vient de voir. Sa forme est représentée page 309, fig. 68.

La longueur totale du kinnery, mesurée aux extrémités supérieures, est de 70 centimètres. La composition de ses lames est un mélange de cuivre, d'argent et de bismuth. Leur timbre est pur et a beaucoup d'éclat.

Des instruments de même espèce ont leurs lames sonores en bois de fer, dont le timbre est assez clair, mais dont les sons n'ont pas la résonnance aussi prolongée que celle des lames métalliques.

Les lames de tous ces instruments se frappent avec des baguettes de bois ou de métal terminées par une boule de même matière ou d'ivoire. Lorsqu'on veut tirer des sons doux, on fait usage de baguettes terminées par une pelote de laine recouverte de caoutchouc.

Les autres instruments sonores de percussion en usage dans l'Inde ont les cymbales, les crotales, les clochettes et les gongs. Les cym-

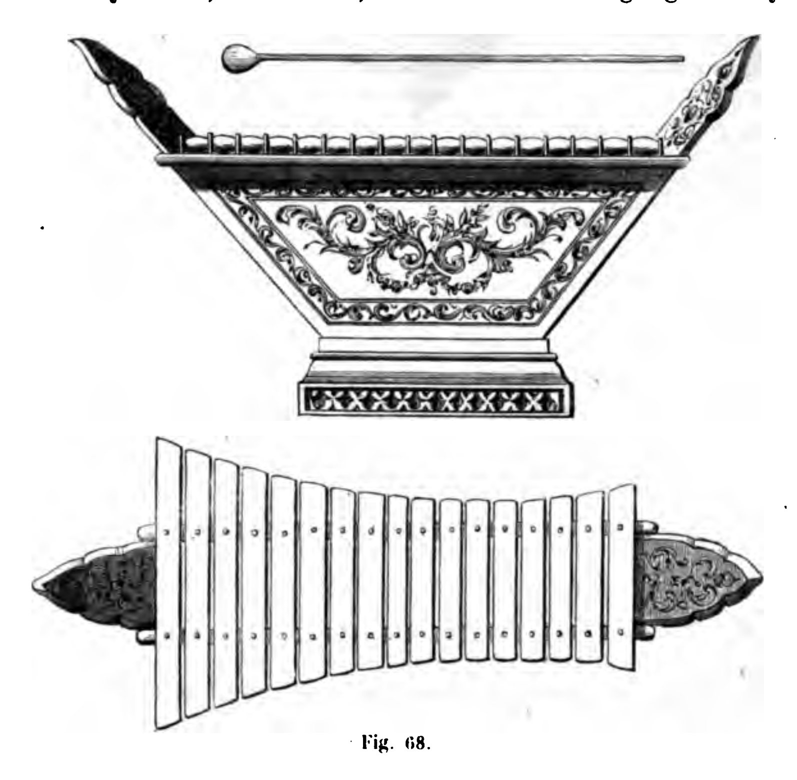


Fig. 68.

bales et les crotales sont toujours par paires et se frappent l'une contre l'autre. Les cymbales indiennes ont la forme et la sonorité des cymbales turques. Leur nom est *talan*. Dans le Bengale on trouve les cymbales un peu plus petites que les talans ; on les nomme *kintal*.

Les crotales dont se servent les musiciens mbulants pour la danse des bayadères sont ppelées *tal* : leur forme est analogue à celle les cymbales, mais plus petite. Les deux plateaux dont se compose le *tal* sont attachés par un lien. Un de ces plateaux est en acier, l'autre, en métal de cymbales. Leur ensemble présente l'aspect que l'on voit ci-contre, fig. 69.

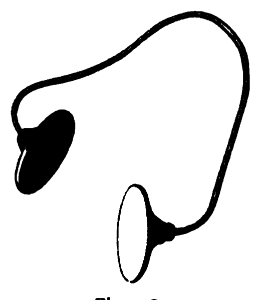


Fig. 69.

Ces crotales ne marquent jamais seules la mesure et le rhythme de la danse ; à leur léger

din-din s'ajoutent les bruits cadencés du *matalan*, petit tambour attaché à la ceinture du musicien qui en frappe les côtés avec le: mains, ou ceux du *gopi jantar*, petite timbale dou ble attachée au corps di musicien par une corde comme on le voit ici ı côté (fig. 70).

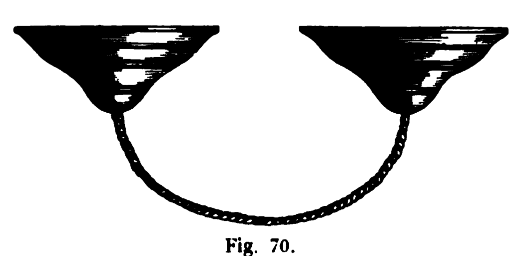


Fig. 70.

Les clochettes, qui s font entendre par paires sont employées comme instruments de musique dans certaines cérémonies. Leurs formes varient dans les diverses provinces.

Les gongs ont, en général, le même aspect que ceux de la Chine Leur sonorité est proportionnée à leur dimension. La plus grand espèce de gongs est appelée *kansi*. On en fait usage dans le cult brahmanique et dans les réjouissances publiques.

Les instruments de percussion dépourvus de sonorité sont les cas tagnettes et les tambours. Les castagnettes sont à peu près sem blables à celles dont se servent les *oualem* et *almées* de l'Égypte e de l'Arabie. Ce sont des morceaux de bambou évidés, attachés deux ı deux par des cordonnets, et qui se frappent des deux mains, l'u contre l'autre, en marquant la mesure et le rhythme. Les bayadère se servent avec beaucoup d'adresse de ces petits instruments.

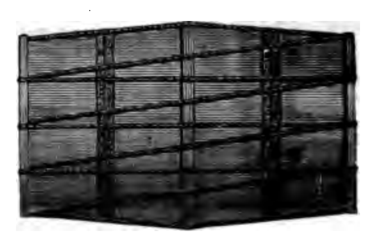
Les formes et les dimensions des tambours indiens sont très-va riées : chacune des grandes divisions du pays a ses instrument bruyants de cette espèce : tous ont des noms spéciaux. Le Bengale une sorte de tambourin à caisse longue que portent les musicien ambulants, et dont le nom est *khunirse*. Ce tambourin a beaucou d'analogie avec le *matalan*. Le *taska* est aus un tambour; mais il se bat avec des ba guettes des deux côtés, ainsi que le *dohl*. Le *naguar*, sorte de timbale dont le corps e en bois, est posé sur un pied, et se bat d'u seul côté. Sa forme est représentée (fig. 71).



Fig. 71.

Le *puckhaway* est un tambour dont longueur est d'environ 45 centimètres dont la caisse a une forme légèrement

ıptique. Aux deux extrémités sont tendues par deux cerceaux des ·eaux de veau préparées, dont le diamètre est de 25 centimètres. ux cerceaux qui tendent ces peaux ont attachées de fortes cordes, comme n le voit dans la figure ci-contre fig. 72) :



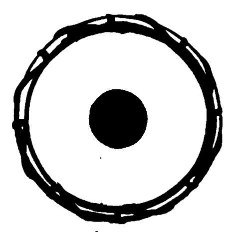


Fig. 72.

Les deux côtés du *puckhaway* se rappent de longues baguettes terminées par une pelote garnie de caoutchouc et très-serrée.

Plusieurs autres tambours de formes t de dimensions plus ou moins différentes sont en usage dans certaines éunions d'instruments indiens; chaan d'eux a son nom spécial, comme *aranda*, *odiuccou* et *kouwine*. La caisse e celui-ci est en cuivre. Tous ces ambours, qui sont au musée de l'ancienne Compagnie des Indes Londres, se trouvaient à l'Exposition universelle de Paris, en 855.

La variété des organes sonores inventés par les Indiens s'ajoute aux utres preuves multipliées de l'intelligence musicale de ce peuple t de la fécondité de son imagination. S'il eût été doué du sentiment e l'harmonie simultanée des sons, et s'il eût porté dans cette partie ssentielle de l'art la délicatesse de perception dont il faisait preuve ans les divisions de son échelle tonale, dans son système de modaité, dans l'abondance de ses rhythmes et dans la richesse des timres, poëte-né, comme il l'était, et porté, par son heureuse orgaisation, aux plus hautes conceptions de l'esprit, ce même peuple, ans aucun doute, serait parvenu à la création complète de la ıusique, qui ne s'est accomplie que chez les Européens moernes.

CHAPITRE HUITIÈME.

DE L'USAGE DE LA MUSIQUE DANS L'INDE ANCIENNE ET MODERNE.
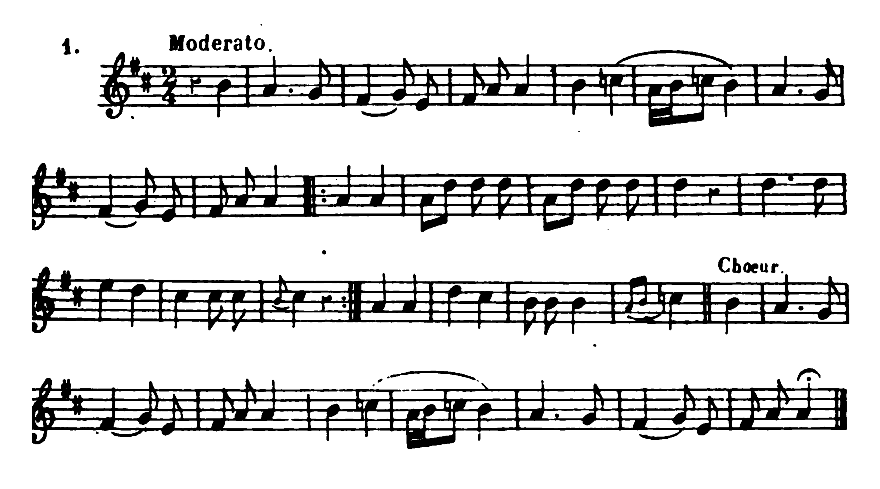
Si l'assertion d'un Européen qui a vécu longtemps dans l'Inde (1) était exacte, la composition de mélodies nouvelles serait interdite aux musiciens de ce pays : il n'y aurait de chants véritablement indiens que les *ragas* et *raginis*, produits en grand nombre dans les temps védiques; enfin, la seule faculté laissée aux poëtes musiciens modernes consisterait à combiner une ou deux phrases d'un *raga* ancien avec pareil nombre de phrases d'un autre, pour en former des chants mixtes. Cependant on chercherait en vain dans le *Manâva dharmasâstra*, ou livre de la loi de Manou, un texte relatif à cette interdiction. L'auteur qui vient d'être cité ajoute, il est vrai, que la ténacité des Hindous à suivre les anciens usages leur fait observer religieusement les prescriptions relatives à la composition de nouveaux chants. Il y a lieu de croire qu'en cela il est plus dans le vrai; car tel est l'attachement du peuple indien pour ses anciennes mélodies religieuses, que les missionnaires anglais, dont les efforts ont fait un certain nombre de conversions au protestantisme, ont dû faire des concessions sur ce point à leurs néophytes, et arranger pour leur usage, ainsi que pour le service des temples, les cantiques et les psaumes sous la forme d'hymnes, avec les mètres hindoustanis et les mélodies populaires.

Il serait difficile de concilier un pareil attachement aux chants traditionnels avec ce que rapporte William Jones de ses recherches infructueuses pour retrouver dans l'Inde des chants anciens d'une authenticité certaine (2). Le célèbre président de la Société de Calcutta n'admettait sans doute comme authentiques que des documents écrits, ayant un cachet évident d'antiquité, et accompagnés de preuves historiques; mais la tradition populaire a aussi sa valeur en fait d'histoire; les anciens historiens de la Grèce et de Rome n'ont eu
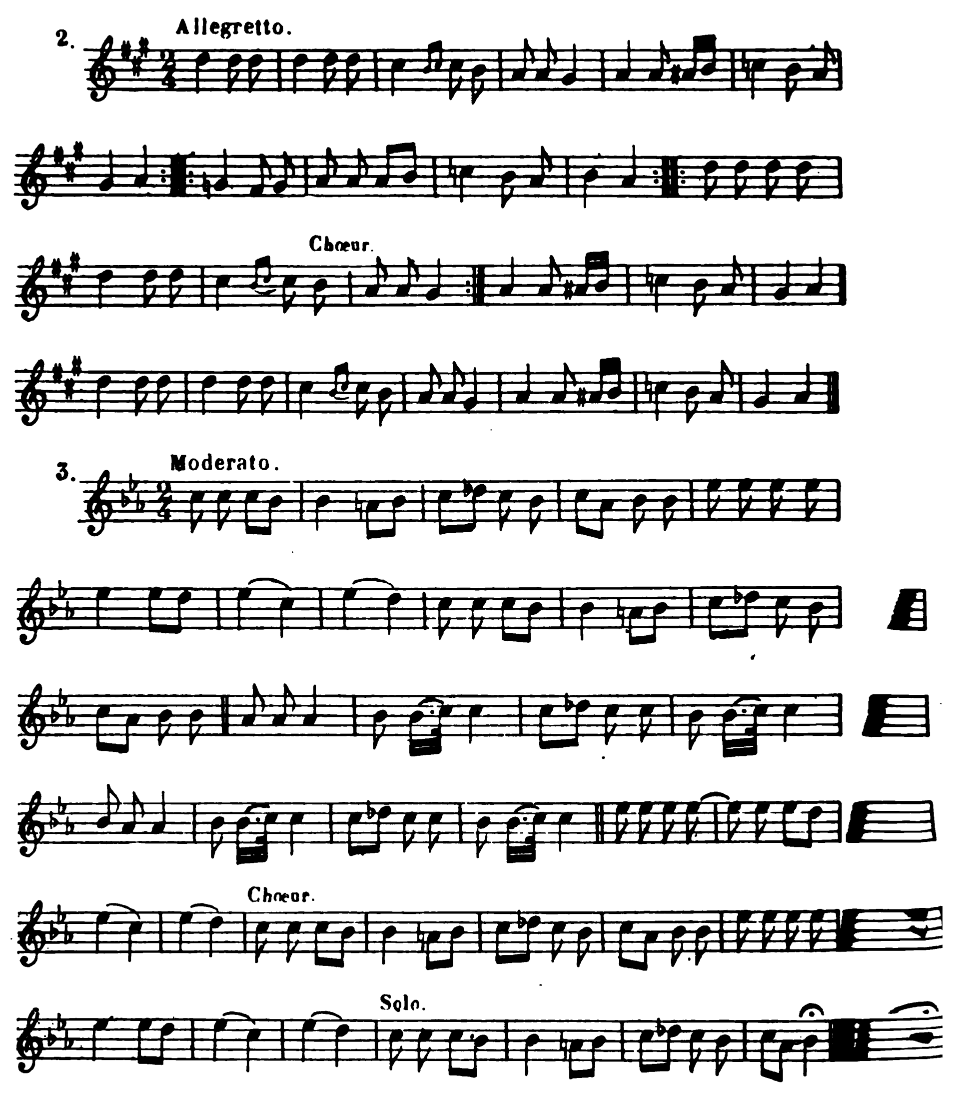
(1) A. Willard, ouvrage cité, p. 47.
(2) *Asiatic researches*, t. III, p. 72, édition de Londres.

guère d'autres documents pour écrire les ouvrages parvenus jusqu'à nous, et que nous acceptons comme de respectables autorités. Les Germains du temps de Tacite n'avaient pas d'autres annales que eurs chants populaires; il en a été de même de la plupart des peuples du nord de l'Europe. Chez toutes les populations, on remarque le même respect pour les vieux souvenirs; c'est en vain que le scepticisme de la civilisation essaye d'y porter atteinte; la tradition est plus vivace, sa force la met au-dessus de tous les dédains.

L'histoire de la musique serait incomplète si elle ne faisait connaître es formes des mélodies conservées par la tradition dans le culte des ndiens. Le chant des hymnes, tel qu'il s'est conservé dans les pagodes, est connu du peuple et lui a été transmis d'âge en âge. Nonobstant la lisparition de la tonalité primitive de la musique de l'Inde, et conséquemment l'oubli des intonations anciennes, on peut d'autant plus espérer de retrouver, dans les hymnes en hindoustani qui se chantent aujourd'hui, les formes essentielles des mélodies anciennes, que l'interdiction de leur en substituer d'autres paraît être un article le foi dans la population indienne. Les hymnes qui suivent ont été choisis parmi ceux dont les formes mélodiques ont paru avoir conservé le mieux le caractère des modes primitifs (1).



(1) Les trois chants d'hymnes qu'on voit ici sont les numéros 10, 13 et 38 d'un recueil publié Bénarès, en 1861, sous ce titre : *The Hindustani Choral Book, or Swar sangrah : contain-ng the tunes to those hymns in the Git sangrah, which are in native metres. Compiled by ohn Parsons.*

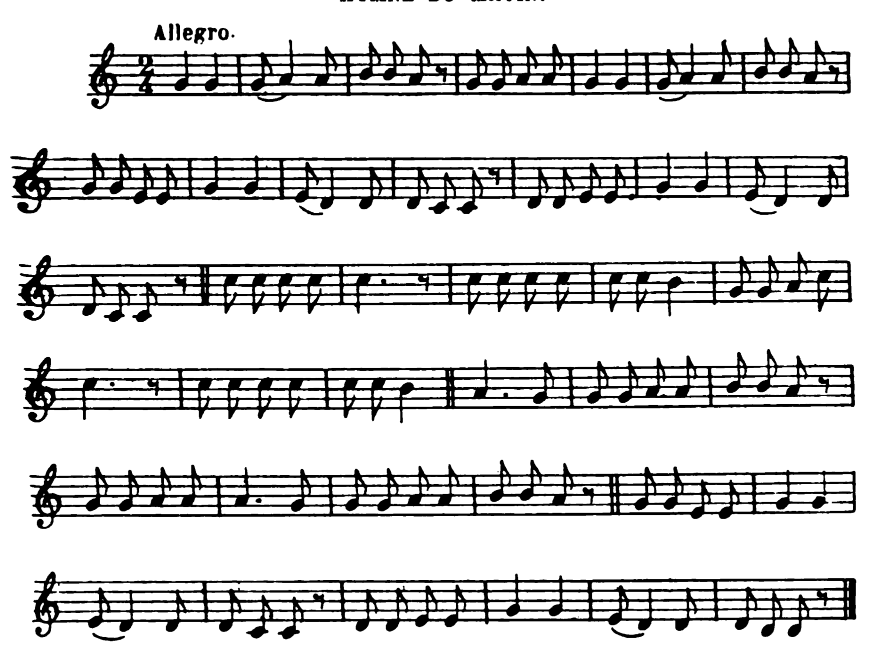


Ces spécimens du chant religieux des Indiens suffisent pour démontrer que, même avec les intonations identiques de l'échelle chromatique de la musique européenne, la tonalité de ces mélodies est sans relation avec la nôtre, et qu'elle accuse une évidente antiquité.

On a vu, dans le premier chapitre de ce livre, que les habitants de l'Inde eurent dans les anciens temps des chants spéciaux pour les

diverses parties du jour, pour les saisons, et pour certaines circonstances auxquelles ils attribuaient des effets merveilleux : la foi dans l'efficacité de ces chants subsiste encore, et les Hindous ont aujourd'hui des hymnes pour le matin, pour le soir et pour les saisons (1), comme ils les eurent dans l'antiquité. Un recueil d'hymnes, publié à Bénarès, en contient pour le matin, pour le soir, pour la saison pluvieuse, etc. Il paraît d'autant plus nécessaire d'en donner ici des spécimens, qu'ils feront retrouver d'anciennes formes de modes.

HYMNE DU MATIN.
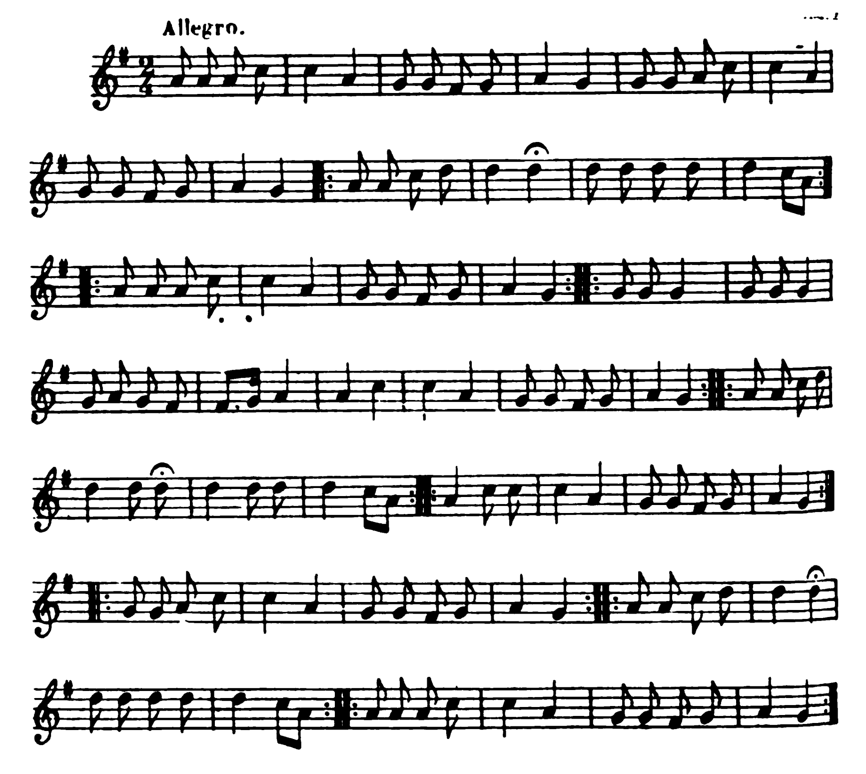


Le mode de ce chant est le troisième des modes primitifs, *ga, ma, pa, dha, ni, sa, ri, ga,* dans lequel le son *dha* (*fa*) de la gamme est supprimé (2). Ce caractère de la mélodie est reproduit dans le

(1) *In accordance with the Hindoo custom of having tunes specially appropriated to different parts of the day, and seasons of the year, n°s 19, 42 and 90 are sung in the morning; thus n°s 23 and 78 are evening tunes, and n° 69 belongs to the rainy season.* John Parsons, recueil cité, Préface, p. 1.

(2) M. Parsons s'est trompé lorsqu'il a noté ce chant avec un dièse à la clef, comme si le mode de ce chant répondait au ton de *sol :* la note à qui ce dièse est destiné est précisément le *fa*, qui est supprimé dans la contexture du chant.

n° 42 du recueil d'où ce chant est tiré, et qui est aussi un hymne du matin. Cette note supprimée était sans doute le signe caractéristique des chants du matin; car la note supprimée était différente dans les chants du soir, comme on le voit ici :


HYMNE DU SOIR.
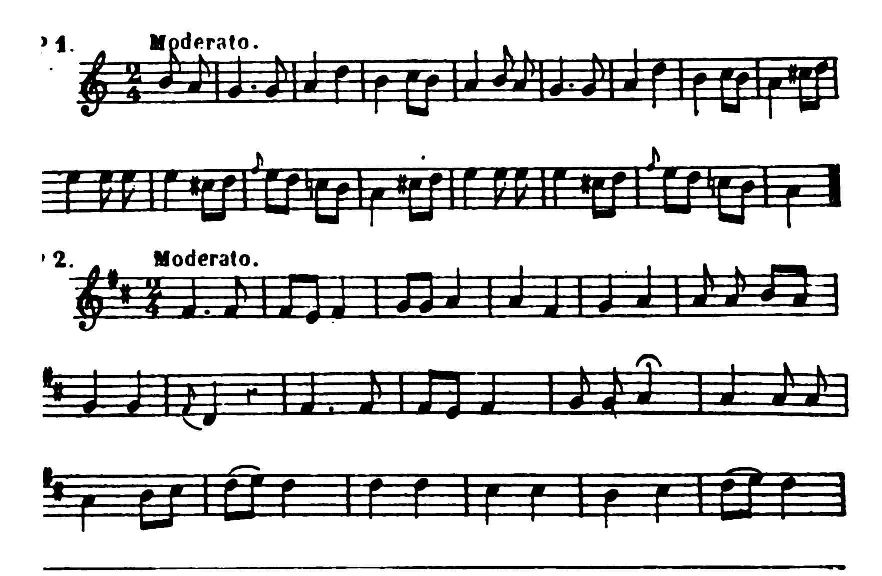


Cette gamme est la quatrième primitive : *ma*, *pa*, *dha*, *ni*, *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, ou , sauf les différences d'intonations résultant de la division de l'octave en 22 parties, dans la tonalité originale de l'Inde, et avec la suppression de la note *ri* (*si*). Ainsi, dans l'hymne du matin, la quatrième note était supprimée, et dans l'hymne du soir, la suppression portait sur la sixième note.
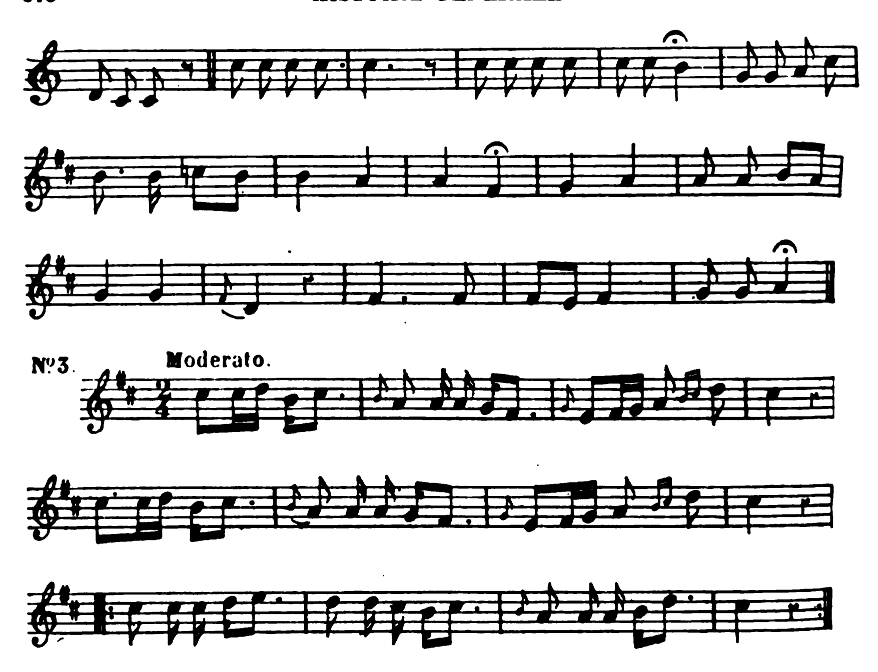
L'hymne de la saison pluvieuse se distingue par une autre parti-

larité : la gamme est celle du troisième mode ; dans la première rtie de la mélodie, la gamme est incomplète de la troisième note *ı, ou mi*) ; dans la seconde partie, la gamme est complète. Il est ıisemblable que ces différences n'étaient pas l'effet du hasard, et 'elles répondaient à des mètres spéciaux.

_es chants mondains appelés *rektahs*, *touppahs* et *terannas*, que ntent aujourd'hui les bayadères et les musiciens de l'Inde, ont considérés par plusieurs voyageurs comme étant d'origine mu- nane ou mongolique, suivant le degré d'antiquité qu'on leur at- ›ue, et l'on croit en général que les anciens chants, produits par le ıie indien, sont tombés dans l'oubli. Cette opinion paraît être trop olue. Il y a sans doute des mélodies musulmanes répandues dans de ; les missionnaires anglais en ont même admis dans leur livre ›ral (1) ; mais il est facile de démontrer que la tonalité de cer- ıs airs populaires de l'Hindoustan est absolument étrangère à rabie ainsi qu'à la Perse. En voici des exemples pris parmi les ınts de la Régence de Bombay, et en particulier de la province Guzzerat (2), laquelle fut précisément occupée par les Arabes et ː les Persans.



(1) John Parsons, ouvrage cité, Préface, p. II.
(2) *The illustrations of Music, or a series of popular english and Guzratic songs, by a ·see student.* Part. I, Bombay, 1864, 1 vol. in-4°, nos 2, 8, 16.



On ne peut reconnaître dans ces mélodies ni le caractère tonal, ni le luxe de fioritures inséparables des chants de l'Arabie et de toute l'Asie occidentale. Il ne faut donc pas accepter sans examen l'opinion qui veut que les airs populaires de l'Inde soient d'origine musulmane ou mongole. Par l'analyse de ces airs rapportés dans notre histoire, un musicien instruit n'hésitera pas à en faire une classe distincte, et reconnaîtra, par le contenu de ce cinquième livre, que les Indiens n'ont rien emprunté aux autres nations pour leur musique, sauf quelques changements de tonalité.

Quoi qu'on en ait dit, il existe aujourd'hui des musiciens indiens qui composent des mélodies dans les formes des *rektahs*, des *touppahs*, des *terannas*, conservés par la tradition. Les *ragas* et les *raginis* sont seuls exceptés et paraissent remonter à des époques plus ou moins reculées. Que les airs nouveaux aient de l'analogie par leur caractère avec les anciens, cela n'est pas douteux; car il en est de même chez les diverses populations de l'Asie, et même chez les nations européennes; si les mélodies arabes, persanes et caucasiennes se font reconnaître par les rapports de leurs tendances tonales et par le retour fréquent de certaines formes, les mêmes choses se font remar-

quer dans les airs populaires de l'Écosse, de l'Irlande, de l'Espagne, le la Russie et d'autres pays.

C'est surtout par l'exécution que les chants indiens diffèrent les uns les autres; c'est par elle aussi que le mérite de la mélodie, ou touhante ou gracieuse, peut être saisi. Des voyageurs ont émis des pinions contradictoires concernant l'effet produit par ces chants; es uns en ont parlé avec dégoût, tandis que d'autres en exaltent le harme. La cause de ce dissentiment réside dans le mode d'interrétation du chanteur. Dans l'Inde, comme partout, il y a des musiciens ambulants dépourvus de talent, dont la seule destination est e récréer le peuple de la basse classe, et qui, fatigués par la répétion incessante des mêmes choses, n'attachent plus aucun sens aux aroles, ni même à la mélodie. D'ailleurs, leur organe vocal, dérioré par un continuel exercice et par des habitudes vicieuses, ne it entendre que des sons glapissants ou nasillards (1). La musique ndienne ne peut être jugée lorsqu'elle n'a que de pareils interrètes : pour en avoir une opinion juste, il faut l'entendre lorsqu'elle st chantée par les artistes distingués que l'Inde a possédés à diverses poques. Sans citer des noms de musiciens célèbres des anciens emps, tels que ceux de *Beijou*, *Rhannou*, *Pandvie*, *Bouksou*, *Doundhie* t autres, il y a eu à la fin du dix-huitième siècle, et plus récemment ans le Dehli, le Penjab et le Bengale, des chanteurs renommés à ause de la délicatesse et de l'expression de leurs accents. Hamilton ird, à qui l'on est redevable d'une intéressante collection de mélodies, parle de plusieurs artistes des deux sexes qu'il ne pouvait entendre sans émotion. Parmi les *devadhâzis*, que nous appelons *ayadères*, il en est encore qui possèdent la tradition du chant expressif.

Les moyens d'expression des chanteurs indiens sont semblables à eux dont on use dans l'exécution de la musique européenne, à savoir, la variété des nuances d'intensité dans l'émission des sons, et

---

(1) Jacquemont, dans sa spirituelle *Correspondance avec sa famille et plusieurs de ses amis endant son voyage dans l'Inde*, parle en termes fort méprisants de ce qu'il entendait de musique ans le pays (Lettres du 15 mai 1830, du 4 mars et du 16 mai 1831); mais, d'après ce qu'il en it, les chanteurs et les instrumentistes étaient de la dernière classe. Par la tournure de son sprit, il était l'homme le moins propre à faire des observations sérieuses sur ce sujet. Véritable 'arisien, ne se plaisant qu'aux choses dont il avait l'habitude, et *dilettante* passionné de musique alienne, il faisait à ce sujet des comparaisons peu sensées.

certaines modifications de la mesure, soit en ralentissant le mouvement, soit en l'accélérant, soit enfin en le suspendant plus ou moins longtemps. Il n'y a point, en effet, d'autres signes caractéristiques des affections sentimentales, et les passions humaines se manifestent presque toujours par l'accentuation plus ou moins prononcée de la voix, à laquelle s'ajoutent l'articulation plus ou moins rapide de la parole, la puissance du regard et l'énergie du geste. Impressionnables à l'excès, les Indiens sont enclins à multiplier les nuances d'intensité des sons et les perturbations de mouvement dans le chant, en raison du sens des paroles; mais ils mettent beaucoup de délicatesse dans la succession de ces nuances.

L'accompagnement du chant est exécuté par un instrument à cordes pincées auquel se réunit un tambour de petite dimension qui marque les temps de la mesure et le rhythme. Les peaux tendues sur ces tambours ne se battent d'ordinaire qu'avec les doigts. Les instruments jouent les ritournelles, dont le mouvement se règle sur le sens de paroles. Quelquefois l'instrumentiste soutient un son grave pendant le chant pour empêcher l'intonation du chanteur de s'égarer. Même chose se fait remarquer chez les Arabes et les Persans. Certains voyageurs européens, peu instruits en musique, ont pris ce son soutenu pour un accompagnement véritable, qu'ils ont appelé *harmonie*.

Dans la plupart des cérémonies religieuses de l'Inde, le chant et le jeu des instruments occupent une place importante réglée par les rituels. A la plupart des pagodes sont attachées un certain nombre de *devadhâzis*, ou bayadères, qu'on y élève pour le service du culte et dont l'éducation se compose du chant et de la danse; car ces deux arts sont inséparables dans la liturgie indienne. Le nombre des devadhâzis attachées aux pagodes est de huit au moins. Leurs études sont longues et remplies de fatigues. Il existe pour leur instruction un grand nombre de livres spéciaux. A l'âge de vingt ans, leur engagement au service religieux cesse et, devenues libres, elles tirent parti de leurs talents et de leur beauté dans le monde. Il en est cependant un certain nombre qui, ayant été offertes par leurs parents comme épouses du dieu de la pagode, deviennent plus tard les concubines des prêtres, en ont des enfants et restent attachées au culte pendant toute leur vie. Leurs filles leur succèdent, et les garçons deviennent musiciens-nés de la pagode. Les pagodes étant consacrées

hacune à une des nombreuses divinités de la mythologie brahmani-ue, il en résulte que des hymnes chantés dans une de ces pagodes ›nt différents de ceux qu'on chante dans les autres; ce qui explique grande quantité de rituels différents répandus dans l'Inde. Outre les ıanteurs, il y a aussi un certain nombre de joueurs d'instruments tachés aux pagodes; la liturgie détermine les noms des instru-ents qui doivent accompagner le chant et la danse. Suivant un ›yageur (1), ils seraient tous de l'espèce des instruments à anche, est-à-dire le nagassaran, la carna, l'otou, le bilancojel, le tourti, rec diverses sortes de tambours; mais il est vraisemblable que la ıversité des rituels pour le service de chaque divinité a donné lieu d'autres combinaisons instrumentales. La plupart des musiciens ıstrumentistes sont fils des *devadhâzis* (épouses des dieux). Obligés 'assister deux fois chaque jour aux services religieux, ainsi que s cantatrices et les danseuses, ils sont tenus aussi d'assister aux fêtes ›lennelles et aux processions, qui sont très-fréquentes. Un traite-ıent leur est alloué, pour ces fonctions, sur les revenus de la pa-ode. Il leur est permis d'ailleurs d'exercer leur talent chez les articuliers, lorsqu'ils y sont appelés pour quelque fête domes-que.

On remarque dans la disposition des chanteurs et des instrumen-stes des pagodes, auxquels se joignent les voix des brahmanes, usage de les diviser par groupes, qui se répondent et forment une *ntiphonie* semblable à celle qui s'est établie dans les églises d'Orient t d'Occident. Il y a lieu de croire que cet usage remonte dans l'Inde à ıne haute antiquité.

Le chœur du chant et de la danse est dirigé dans les pagodes par ın maître de chapelle appelé *natouza*. Son emploi consiste à battre a mesure avec les doigts sur les deux côtés d'un tambour étroit qu'il ›orte attaché à la ceinture. Suivant le portrait qu'on a fait de ces hefs de chœurs et d'orchestres (2), tout leur corps serait en mouve-nent pendant l'exécution de la musique, et ils pousseraient en même emps des sons inarticulés pour animer les musiciens.

Les grandes fêtes religieuses de l'Inde, indépendamment du service

(1) Sonnerat, *Voyage aux Indes*, t. I, p. 102.
(2) L'abbé J.-A. Du Bois, *Mœurs, coutumes et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 358.

quotidien, sont au nombre de dix-huit chaque année; elles se célèbrent avec une grande pompe et durent plusieurs jours. Pour ces fêtes, les brahmes ou brahmanes ajoutent des musiciens étrangers à ceux de la pagode, dans le but d'augmenter l'impression musicale sur le peuple, avide de ces solennités. Ces fêtes ont en effet tant d'attrait pour les habitants du pays, que, pendant leur durée, le plus pauvre suspend son travail. La musique et la danse en sont le principal ornement. Il en est de même des processions, où les devadhâzis déploient toutes leurs grâces. Les fêtes de Crichna sont les plus belles, particulièrement à la fin d'octobre : elles se prolongent pendant trois nuits et, sans interruption, le chant, la danse, les jeux de toute espèce, les feux de joie et de magnifiques illuminations, jettent la population dans une sorte d'enivrement.

Dans l'Inde, les origines de la musique et de la danse sont religieuses, et ces deux arts sont intimement unis. On a vu, au premier chapitre de ce cinquième livre, par quelles idées théogoniques et cosmogoniques la danse et la musique ont pris part à l'organisation de l'Empire céleste imaginée par les Aryas, avant leur arrivée sur les bords de l'Indus. Les hymnes les plus anciens et les plus nombreux du Rig-Véda s'adressent les uns à *Agni*, dieu du feu, les autres à *Indra*, roi du firmament, *à qui plaisent l'hymne et le chant*, dit l'auteur d'un de ces cantiques primitifs, et dont les *Apsaras*, danseuses célestes, forment la cour. C'est, comme on voit, le culte de la nature pratiqué par la poésie et le chant. Les *Apsaras* sont les étoiles, dont le scintillement a été comparé à la danse (1). De là les deux conditions essentielles de l'hymne, c'est-à-dire la poésie chantée et la danse, dans les sacrifices des temps les plus anciens. Rien n'a pu porter atteinte à ces traditions ; ni la succession des siècles, ni l'asservissement de l'Inde par les musulmans, par les Mongols et par les Européens, n'en ont affaibli la puissance. Les missionnaires eux-mêmes n'ont pu opérer un petit nombre de con-

(1) Cependant la mythologie indoue reconnait aussi, sous le même nom d'*apsaras*, des divinités inférieures, au nombre de *six cents millions*, qui, ravissantes de beauté, de grâce, de fraicheur, peuplent les cieux, l'air, les montagnes, les bois, et les bords des fleuves, tantôt invisibles, et tantôt se dessinant en formes légères. Ce sont ces mêmes *apsaras* qui, sur l'ordre d'Indra, tentent la vertu des anachorètes, dont la sainteté menace le roi du ciel de la dépossession de son empire.

ersions, parmi les Indiens, qu'en faisant des concessions à leur ttachement pour le chant traditionnel et pour la danse dans le ılte.

La danse dont il s'agit n'est en rien semblable à ce que nous appelons de ce nom : il serait plus exact de la désigner par le terme de *imique;* car la danse des devadhâzi ne consiste pas en mouvements des pieds, mais dans l'expression des sentiments et des passions à l'aide d'attitudes, de mouvements des bras et du corps, de jeux de physionomie. Cette danse prend des caractères très-fférents, à raison des divinités auxquelles s'adressent les sacrifices, des incidents plus ou moins dramatiques de leur histoire. Simplement gracieuses et modestes dans le culte de quelques-unes des dinités supérieures, ces danses deviennent passionnées pendant la urée des sacrifices à d'autres dieux : dans les fêtes de Crichna, les expriment toutes les séductions et toutes les jouissances de amour. Les danseuses consacrées, ou *devadhâzis*, ont, par l'effet de ur éducation, une certaine délicatesse, une certaine pudeur dans ur expression mouvementée, que n'ont pas d'autres danseuses vulaires, appelées par les Anglais *naugth-girls*. Celles-ci, semblables aux *'ouâlem* de l'Égypte, n'ont aucune retenue dans la manifestation ensuelle du plaisir, surtout lorsqu'elles n'ont que des hommes pour pectateurs.

La musique de la danse religieuse se compose de quelques voix de levadhâzis auxquelles se réunit de temps en temps celle du *chelemikharem*, ou chef d'orchestre, qui est en même temps le directeur de a danse. Suivant un usage général de toute antiquité dans l'Orient, es chanteuses de la mélodie battent la mesure en frappant les mains 'une dans l'autre, tandis que le *chelembikharem* frappe les temps avec de petites cymbales éclatantes, appelées *tal* ou *talans*, en s'approchant des danseuses et les excitant par ce bruit et par ses paroles. L'instrument qui accompagne le chant est une flûte monotone appelée *tithâ*, laquelle soutient une sorte de pédale non interrompue ; le musicien qui en joue respire par le nez pendant l'insufflation; le *nagassarem* ou *nagassaran*, hautbois dont il a été parlé précédemment, le *toury* ou cornemuse, jouent le chant à l'unisson avec les voix, et les petits tambours *matalan* et *d'hole,* qui se frappent avec les doigts et ne produisent qu'un rhythme sourd, complètent l'orchestre.

La combinaison instrumentale est différente dans les maiso[ns] particulières où les bayadères, ou balliadères, sont appelées po[ur] des divertissements : le son criard du hautbois est alors rempla[cé] par la viole indienne appelée *sarungie,* à laquelle se joint parfois le *tanbourah*, et qu'accompagne toujours le rhythme du *matalan*. Il y eut, sans aucun doute, à diverses époques, plusieurs systèmes de combinaisons de sonorités pour la danse, depuis l'hymne simplement exécuté par la voix jusqu'aux réunions d'instruments les plus complexes. Nous voyons, dans un drame indien traduit par Wilson (1), plusieurs genres de sonorités réunis pour la danse d'une troupe de jeunes filles : « Tandis que les cymbales, marquant la me- « sure, brillent en s'abaissant comme les étoiles malheureuses qui « tombent du ciel, la flûte exprime le doux bourdonnement de l'a- « beille (2), pendant qu'une jeune fille pince d'un ongle habile la « vina aux sons harmonieux, et, par le mouvement de ses mains, « imite le geste de ces beautés sauvages qui, sur la face de l'inso- « lent qui les offense, laissent la trace de leur ressentiment; plus « loin, d'autres nymphes font entendre les chants les plus doux, « semblables à un essaim de mouches enivrées du nectar des fleurs; « d'autres forment des danses pleines de grâce, etc. » La vina, dont il est parlé dans ce passage, n'est plus en usage pour la danse, parce qu'elle exige une étude trop longue pour la plupart des musiciens ambulants qui accompagnent les danseuses.

Le goût de la musique et de la danse est général dans l'Inde. Il n'y a pas une réunion d'amis ou d'étrangers, chez les Hindous qui jouissent d'une certaine aisance, pour laquelle on n'appelle des musiciens et des danseuses. Dans les fêtes de quelque importance, les danseuses sont des *devadhâzis* ou bayadères des pagodes. Leur beauté n'est pas flétrie comme celle des *naugth-girls* (filles perdues) ; elles ont plus de grâce, plus d'habileté dans leur art ; leurs ajustements sont plus riches et de meilleur goût. Parmi elles, il en est dont la voix a du charme et qui émeuvent par leur manière de chanter les *rektahs*, les *terannas* et les *touppahs* de leur répertoire. Les musiciens qui les accompagnent sont aussi attachés aux pagodes : leur instruction musicale

(1) SOUDRAKA (*le Chariot de terre*), acte IV, traduit de l'anglais par Langlois, t. I, p. 77.
(2) Ce bourdonnement était la tenue en pédale dans le bas de l'instrument.

est supérieure à celle des espèces de ménétriers qu'on entend dans les rues. Leurs instruments sont la flûte, le *nagassaran* ou le *bilancojel*, la *sarungie*, quelquefois le *tanbourah*, les petites cymbales appelées *tal*, et toujours le tambour (*matalan*).

La musique et la danse n'ont pas moins d'importance dans les cérémonies du mariage que dans les autres actes de la vie. Pendant que se formule le contrat qui doit unir les époux, les voix des chanteurs et la pantomime des danseuses s'unissent pour exciter la joie dans l'assemblée. Plus tard, ce sont encore les musiciens et les danseuses qui accompagnent l'époux chez sa future ; ce sont eux qui entonnent le chant d'hyménée et qui expriment par la mimique les jouissances qui en seront la suite ; enfin, après les cérémonies religieuses, le chant et la danse se joignent au cortége qui entoure le palanquin des nouveaux mariés.

Des musiciens étaient autrefois attachés au service des souverains de l'Inde. A certaines heures déterminées par les règlements, ils devaient exécuter des chants et des danses. Un poëte chanteur ou barde, appelé *vétalika*, était chargé d'annoncer en vers au prince certaines heures du jour et de la nuit, en variant le sujet de cette annonce suivant les circonstances. Il l'éveillait par une sorte de monologue chanté, auquel succédaient les instruments et le chœur. Dans une des pièces du théâtre indien traduit par Wilson, on trouve cet exemple du chant du *vétalika* éveillant le roi :

« Salut au monarque qui, tout le jour, travaille à répandre sur « ses sujets la lumière de son règne, comme le soleil qui, dans sa « sphère, voyage sans interruption pour chasser de l'univers la « crainte et l'obscurité ! Un instant le souverain céleste, dont la « splendeur efface tout, arrête sa course à midi, avant de descendre « à l'occident. Ils sont courts aussi, les moments que notre jeune « monarque destine au plaisir et consacre au repos. »

Les rajahs de l'Inde actuelle n'ont plus de vétalika et ne se font plus éveiller par un chanteur ; mais ils ont encore des musiciens et des danseuses pour les divertissements quotidiens de leur cour.

Parmi les usages les plus anciens qu'on a faits de la musique et de la danse dans l'Inde, figure en première ligne le théâtre. On fait remonter à près de deux mille ans quelques-unes des pièces conservées de ce théâtre ; car, d'après certains rapprochements historiques, l'auteur d'un de ces ouvrages l'aurait écrit soixante-six ans

avant l'ère chrétienne. La part de la musique est bien plus considérable dans les drames indiens qu'elle ne le fut chez les Grecs : l'aperçu suivant, de quelques-uns des genres d'ouvrages dramatiques où cet art était employé, donnera aux lecteurs la démonstration de cette vérité. Remarquons d'abord qu'on ne trouve pas dans le théâtre les distinctions de tragédies, comédies, opéras, des théâtres européens, bien qu'il y ait chez les Indiens un nombre plus grand de systèmes de pièces qu'en Europe à l'époque actuelle. La tragédie, la comédie, la musique, se trouvent souvent mêlées dans un seul ouvrage. Dans la liste des genres de pièces où la musique tient une place plus ou moins importante, on distingue ceux-ci :

1° Le *bhana*. C'est, dit Wilson (1), un monologue en un acte, dans lequel l'auteur raconte, d'une manière dramatique, une variété de circonstances survenant à lui-même ou à d'autres. La musique et la danse doivent précéder et suivre la représentation. Le savant indianiste donne l'analyse d'une pièce de ce genre intitulée *Sarâda tilaka* : il croit qu'elle a dû être composée vers le douzième siècle de notre ère, mais pas plus tard.

2° Le *nâtyasâraka* consiste principalement en chant et en danse ; les sujets de la pièce sont l'amour et le plaisir ; elle est en un acte. On cite comme exemples d'ouvrages de ce genre le *Narmavati* et le *Vilâsavati*.

3° Le *prasthâna* consiste en sujets du même genre que le précédent, mais les personnages y sont d'une classe inférieure : le héros et l'héroïne sont des esclaves, et leurs compagnons, des gens sans caste. Les chants, la musique instrumentale et la danse remplissent la plus grande partie de cette composition, dont la distribution est en deux actes. On cite comme exemple du *prasthâna* une pièce qui a pour titre *Sringâra tilaka*.

4° L'*outtathya* est un sujet mythologique en un acte : le dialogue est entremêlé de chant. Ce genre de pièce a de l'analogie avec l'ancien opéra-comique ou le vaudeville français. L'ouvrage cité comme exemple est le *Dévi mahâdevam*.

---

(1) *Chefs-d'œuvre du théâtre indien, traduit de l'original sanscrit en anglais, par M. H. H. Wilson, et de l'anglais en français par M. A. Langlois* (Paris, 1828), t. I ; *système dramatique des Indiens*, p. XXVII.

5° Le *sriyaditam* est une pièce en un acte, dans laquelle *Sri*, léesse de la prospérité, ou la Fortune, est introduite comme per- ›onnage principal. La pièce est en partie récitée et en partie ·hantée.

6° L'*hallisâ* est entièrement composé de chant et de danse : c'est 'ancien opéra-ballet français. L'action est toujours en un acte : il ne 'y trouve qu'un homme avec huit ou dix femmes. On en donne ›omme exemple le *Kâlirèvataka*.

La manière d'employer la musique dans les drames indiens est ligne d'intérêt. Il est à remarquer qu'on ne la trouvait pas seule- nent dans les catégories d'ouvrages dramatiques dont il vient l'être parlé; car elle intervenait pour une grande part dans des ›ompositions sérieuses en cinq, six ou sept actes, par exemple, dans e drame en cinq actes qui a pour titre *Vircama et Ourvasi, ou le Héros 't la Nymphe*. Les trois premiers actes sont parlés en langue sans- ›rite; le quatrième est entièrement lyrique. Il est écrit en prâcrit, ıvec des formes métriques et des chants qui appartiennent à cette angue. Des chants en chœur (à l'unisson) et des ritournelles d'ins- ruments se font entendre en dehors de la scène. Après cette sorte l'entr'acte, la première scène commence par une cavatine que chante ıne apsara, sur ces paroles :

« Les cygnes qui couvrent le lac déplorent la perte d'un compagnon chéri!
« Leur douleur s'exhale en murmures harmonieux, ou se soulage par de
« douces larmes. »

Après ce chant commence un dialogue parlé par les deux apsaras jui sont en scène; puis la seconde apsara chante ce couplet, qui se ·attache aux consolations adressées par elle à sa compagne :

« Au milieu de ce vaste lac, où le lotus s'élève et prête aux ondes sa beauté
« et son parfum, les cygnes majestueux, réunissant leurs troupes folâtres,
« déploient leur blanc plumage aux rayons du jour naissant. »

Les apsaras sortent et l'on entend au loin un chœur chanté sur ces paroles qui annoncent la catastrophe :

« Le roi des éléphants erre maintenant, séparé de sa compagne; dans l'é-
« garement de sa douleur, il vient se plaindre aux forêts de son malheureux
« sort. Guidé par le seul désespoir, il se perd au milieu de ces noirs bos-
« quets; il repousse loin de lui ses riches ornements, il ne veut que des guir-
« landes de fleurs sauvages. »

Le sujet de la scène est le désespoir de *Pourouravas*, roi de Pratisthâna, qui, épris d'*Ourvasi*, apsara ou nymphe de la cour d'Indra, l'a vue se transformer en liane, pour avoir enfreint une des lois de l'empire mythologique. La raison de Pourouravas s'est égarée par l'excès de sa douleur, et son entrée en scène, annoncée par le chœur, est celle d'un insensé.

Cette scène tient à la fois de l'opéra et du mélodrame : le monologue y est à chaque instant interrompu par la musique. Tantôt c'est un air chanté par le roi, puis c'est le chœur invisible qui répond par des allusions à la situation, ou bien c'est un bruit mystérieux d'instruments. La scène est très-longue; elle se termine par le retour de Pourouravas à la raison, lorsque Ourvasi reprend sa forme primitive, par l'effet d'un talisman porté par son amant. Chacun des chants que font entendre le roi et le chœur a son mètre particulier, qui lui donne son nom et produit dans la musique une riche variété de rhythmes.

Rien de semblable n'a existé chez les Grecs, et l'on ne peut méconnaître la puissance d'invention qui se révèle dans cette scène. Le drame de *Vicrama et Ourvasi* est un des trois ouvrages attribués à Calidasa, célèbre auteur de *Sacountala*, qui, suivant l'opinion des savants, était contemporain du roi *Vicramâditya*, et vivait conséquemment un demi-siècle avant l'ère chrétienne. Dans ces derniers temps, on a essayé de diminuer l'ancienneté de ces compositions et en général de la plupart des monuments de la littérature indienne; mais on n'a pu appuyer cette opinion par aucune solide objection. L'illustre savant à qui l'on est redevable de la traduction du théâtre indien, Wilson, n'a eu de doute à ce sujet qu'en remarquant, dans l'ouvrage dont il s'agit, la richesse du prâcrit qui y est parlé, ainsi que la structure élégante des phrases et la régularité des formes métriques. Il s'est demandé si ce dialecte du sanscrit avait acquis déjà cette perfection sous le règne de Vicramâditya; toutefois il n'a point entrepris de résoudre la question, n'ayant pas, pour le faire, les éléments nécessaires.

CHAPITRE NEUVIÈME.

RÉSUMÉ DES CHAPITRES PRÉCÉDENTS.

Un coup d'œil rapide sur les faits exposés dans ce livre et sur leurs conséquences conduit à reconnaître dans la population indienne un degré de supériorité sur la race sémitique. Douée du génie des sciences et des arts, elle embrassa, par son intelligence, les domaines de toutes les directions de l'esprit. Plus sensibles à l'euphonie qu'aucune autre nation, les Indiens se sont fait la langue la plus harmonieuse, la plus riche, et en même temps la mieux construite de toutes. La variété de formes de leur poésie est en quelque sorte sans limite; car dans tous les genres où ils se sont exercés, ils ont fait preuve d'autant de flexibilité dans les mètres, comme moyen d'expression, que d'originalité, par le sentiment et les idées. En philosophie, ils ont devancé tous les peuples par la diversité des doctrines, et leur dialectique s'est montrée aussi ingénieuse que solide. D'une adresse merveilleuse dans les exercices du corps, ils n'y sont pas moins gracieux qu'agiles, et leur danse peut être citée comme modèle de souplesse et d'élégance par l'harmonie des poses, comme leur mimique par le jeu des physionomies et les gestes. Enfin, leur musique a été conçue à la fois et comme art, par son but d'impression, et comme science, par la solidité de ses principes.

Toutefois, il ne faut pas le dissimuler, cet art n'avait originairement de rapport avec ce que nous appelons *musique* que par la mesure rhythmique et par la diversité des sons. La tonalité, base essentielle de cet art, était dans la musique indienne si différente de ce qu'elle est dans la nôtre, que les successions de sons par lesquelles le sens musical des habitants de l'Inde était charmé aux temps védiques, et dans la plus grande prospérité du pays, ne nous feraient éprouver que des impressions désagréables et presque douloureuses. Les circonstances qui ont modifié ce système de tonalité l'ont rapproché du nôtre, sans toutefois les identifier, ainsi qu'on l'a vu dans les mélodies indiennes données précédemment comme exemples. Ces mélodies, qui commencent et finissent par toutes les notes de la gamme, sans autre règle que la fantaisie, sont des étrangetés pour

notre oreille; car nos habitudes tonales nous font désirer la note principale de la gamme, comme une conclusion nécessaire. Si parfois nous éprouvons un certain charme à la lecture ou à l'audition de ces mélodies singulières, c'est par l'effet de leur originalité.

Mais la musique de l'Inde est séparée de l'art véritable et complet de la musique moderne par une divergence bien plus profonde, à savoir l'absence de l'harmonie, par laquelle celle-ci est parvenue à la hauteur d'une des plus grandes conceptions de l'esprit humain, et de la plus puissante cause d'émotion. Le contact des nations étrangères qui, tour à tour, ont fait la conquête de l'Inde, a pu amener par degrés les habitants à modifier les intonations de leurs modes musicaux; mais ni la domination anglaise, depuis un siècle, ni les efforts persévérants des missionnaires n'ont pu, non-seulement leur faire aimer, mais même comprendre l'union de plusieurs parties distinctes dans les réunions de voix ou d'instruments. Toutes les tentatives pour triompher du dégoût que leur inspirent les combinaisons harmoniques ont été infructueuses, même parmi les Indiens convertis au christianisme. Rendant compte de son travail pour l'arrangement du chant des hymnes de l'Inde sur les paroles des cantiques et des psaumes, traduites en hindoustani, M. Parsons dit en termes précis, dans la préface de son recueil : *L'air seul des chants est ici donné, parce qu'il n'est pas possible aux gens du pays de chanter plus d'une partie* (1). Qu'on ne s'étonne donc plus de la longue succession de siècles écoulée depuis les premiers indices de l'emploi des sons simultanés jusqu'à la formation complète de l'art harmonique; car il s'agit ici de la population la plus intelligente, la plus sensible et la plus cultivée.

Les Indiens paraissent avoir précédé tous les autres peuples dans la découverte des divers systèmes de production des sons par des appareils artificiels, car ils ont tous les timbres dont se composent les orchestres européens, et l'on ne peut assigner d'époque précise à l'invention de ces choses par eux. Ce qui n'est pas douteux, c'est que dans la classe des instruments à vent, ils ont les flûtes, c'est-à-dire le principe de la colonne d'air vibrant dans un tube sous l'impulsion du souffle; ils ont les hautbois (*nagassaran, bilancojel, sun-*

(1) *The air only of the tunes has been given, because it is not possible with natives to sing more than one part.*

nagie, otou), dont le principe est une anche vibrante à deux languettes; ils ont aussi le principe de l'anche battante dans le grand chalumeau appelé *moska*. Leurs trompettes grandes et petites (*bhérée* ou *bouri*, *combou* et *ramsinga*) ont l'embouchure étroite qui produit le timbre strident de ce genre d'instrument, et leurs cors (*béroub*, *natrie* et *noursing*) ont l'embouchure conique, qui donne aux instruments à tubes métalliques le son moelleux et rond. Leur *vina* est, sans aucun doute, le plus ancien et le plus riche des instruments à cordes pincées de l'antiquité, pour l'étendue et les ressources, à cause de son manche et de ses chevalets mobiles, produisant toutes les intonations des modes multipliés de la musique indienne. Leurs instruments du même genre plus modernes (*been* ou *bin*, *sitar*, *tumourah*), avec leurs cordes multipliées et leur grand nombre de cases, peuvent être comparés aux luths et aux téorbes dont la musique européenne a fait usage jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Inventeurs de l'archet, et premiers auteurs du timbre des cordes soumises à son frottement, les Indiens ont varié les formes et le système des instruments qui résonnent par l'action de cet agent, comme on le voit dans le *saroh* à trois cordes de *Patna*, dans le *chikara*, dans le *rabab*, et dans le *kunjerry*, ainsi que dans les instruments plus primitifs et plus rustiques, le *ravanastron* et l'*omerti*. Ce sont encore les habitants de l'Inde qui, les premiers, ont découvert les résonnances sympathiques de deux cordes mises en relation dans de certains rapports de proportions numériques, auxquelles nous donnons le nom de *sons harmoniques*. Leurs *sarungies*, construites dans ce système, ont servi de modèles à une sorte de viole ou de *kemangeh* de la Perse, qui passa ensuite dans l'Arabie, en Turquie, et de là dans les provinces bulgares, d'où nous est venu l'instrument perfectionné, appelé *viole d'amour*.

Dans les applications de leur musique au chant religieux, à la poésie héroïque, aux besoins de la vie individuelle et sociale, à la danse, à la mimique, à l'action dramatique, les Indiens ne se montrent pas moins supérieurs aux Grecs et aux Romains. Leurs congénères, les Aryas de la Perse, sont restés fort au-dessous d'eux à cet égard. Leur goût passionné pour la musique en rendait l'audition nécessaire aux habitants de l'Inde, dans toutes les circonstances de la vie : ce goût subsiste encore, non-seulement chez les princes et les riches, mais dans toutes les classes et même chez les plus misérables. Il est

à remarquer que, dans l'antiquité comme aujourd'hui, l'Indien ne sépare pas la musique de la poésie, de la danse, et qu'à son point de vue, l'union de ces arts est aussi intime dans le sentiment religieux que dans l'action dramatique. On n'a pu faire de conversions au christianisme dans l'Inde qu'en conservant aux chants de l'Église la forme des hymnes brahmaniques, les adaptant aux mélodies des ragas, et tolérant les danses des bayadères devant le temple, avant et après les prières et la prédication.

La littérature musicale de l'Inde, en langue sanscrite, est riche, mais à peu près inexplorée, à cause des difficultés de la matière; ces difficultés ont découragé les Européens les plus versés dans la connaissance de la langue. Il n'a pas dépendu de l'auteur de la présente Histoire de la musique que ces difficultés ne fussent écartées; mais toutes ses tentatives ont échoué contre la crainte, qu'il a rencontrée chez les savants, de ne pas atteindre le but après avoir fait de longues et pénibles études.

CHAPITRE DIXIÈME.

LA MUSIQUE DANS L'INDO-CHINE.

On ne possède que des renseignements incomplets sur la situation de la musique dans les grands États de l'Inde transgangétique, communément appelé *Indo-Chine*. Ces États sont l'Empire birman, qui renferme les royaumes d'Ava et de Pégu, puis le royaume de Siam, y compris la presqu'île de Malacca, et enfin l'empire d'Annam, dans lequel se trouvent la Cochinchine et le Tonquin. Ces deux dernières divisions, où domine le sang mongol, ont plus de rapport avec la Chine qu'avec l'Inde pour le caractère de la musique, soit par la tonalité, dont le principe est une gamme incomplète, composée de cinq notes sans demi-tons, soit par les tendances vers les sonorités éclatantes et le bruit des tambours. La musique de ces contrées offre donc peu d'intérêt, car, après ce qu'on a vu concernant la musique des Chinois, dans l'introduction de cette Histoire, celle de la Cochinchine et du Tonquin ne peut rien présenter de particulier à la curiosité des lecteurs. Il n'en est pas de même de la musique des Birmans et des Siamois; car ces peuples ont des rapports plus

intimes avec les habitants de l'Inde cisgangétique qu'avec les Chinois, quoique plus actifs, plus énergiques et moins abordables aux étrangers. Les efforts de l'Angleterre pour soumettre les Birmans n'ont abouti qu'à des désastres qui ont failli porter atteinte à sa puissance dans l'Inde en deçà du Gange. Les voyageurs ne se hasardent guère dans l'Indo-Chine, et les missionnaires qui y ont pénétré n'en sont point revenus.

Les Birmans sont éclairés; ils cultivent les sciences, la poésie, la musique, et en ont des traités théoriques. Le colonel anglais Symes, qui fut chargé d'une mission diplomatique dans le royaume d'Ava, avant la dernière guerre, et qui a publié une relation de son séjour dans ce pays, dit que la Bibliothèque royale de la capitale renferme beaucoup de traités concernant les diverses parties de la musique. Aucun de ces ouvrages n'est parvenu à Calcutta ni en Europe. D'autre part, aucune mélodie birmane n'ayant été publiée jusqu'à ce jour, les ressources nécessaires nous manquent pour étudier le caractère de la musique en usage dans les royaumes d'Ava et de Pégu.

Toutefois ce n'est pas à dire qu'il n'existe rien qui puisse nous donner une connaissance, au moins sommaire, de la situation de cet art dans l'Empire birman : plusieurs instruments de ce pays se trouvent au musée indien de Londres, et le colonel Symes en a fait connaître plusieurs autres par la relation de son séjour dans la capitale de cet empire. Il résulte de l'examen de ces organes sonores que la musique des Birmans a beaucoup d'analogie avec celle des Hindous, et l'un de ces instruments nous en fait connaître le système tonal.

La religion des Birmans est le bouddhisme. Leur langue est le *pali*, dialecte du sanscrit. Des musiciens appartenant à la classe sacerdotale chantent, pendant les sacrifices dans les temples, des hymnes analogues à ceux du culte brahmanique. Comme dans celui-ci, le bouddhisme des royaumes d'Ava et de Pégu a des danseuses consacrées qui vivent dans des monastères. On y voit aussi des processions dans lesquelles ces danseuses sont précédées par un corps de musiciens jouant des espèces de hautbois et de tambours. Dans un savant *Mémoire sur la religion et la littérature des Birmans* (1), M. Francis Buchanan dit qu'ils ont des drames en musique dont les

(1) *On the religion and literature of the Burmahs*, dans le VIme volume des *Asiatic Researches*, p. 305.

sujets sont pris en général dans les légendes de leurs héros, particu-lièrement de *Rama*, qui n'est autre qu'une des incarnations de Vich-nou, et dont les aventures sont le sujet du célèbre poëme indien le Ra-*mayana*. Suivant les traditions des Birmans, fut ce héros qui, après avoir abandonné le trône de Bharata, fit la conquête de l'île de Ceylan, et fonda leur empire. Les drames chantés et dansés, ou opéras birmans, roulent, pour la plupart, sur des sujets mythologiques. Le dialogue, dé-clamé sur une sorte de chant, a de l'analogie avec le récitatif des opéras européens; il est in-terrompu par des airs assez courts et précédé ou suivi de ritournelles d'instruments ou d'airs de danse. Il paraît que la danse birmane a plus de verve que celle des Indiens en deçà du Gange. L'auteur du mémoire qui vient d'être cité dit que les peuples de l'Indo-Chine peuvent, *comme les Français*, danser, se divertir et chanter au milieu de l'oppression et de la mauvaise fortune.

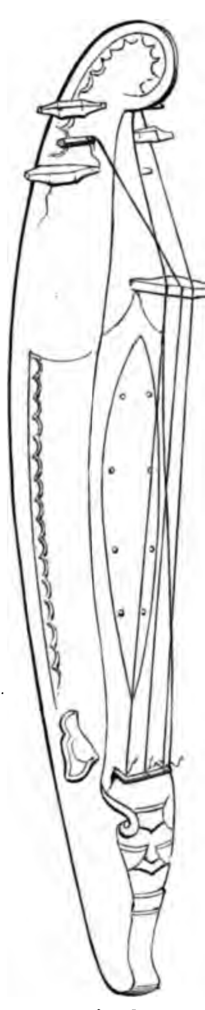


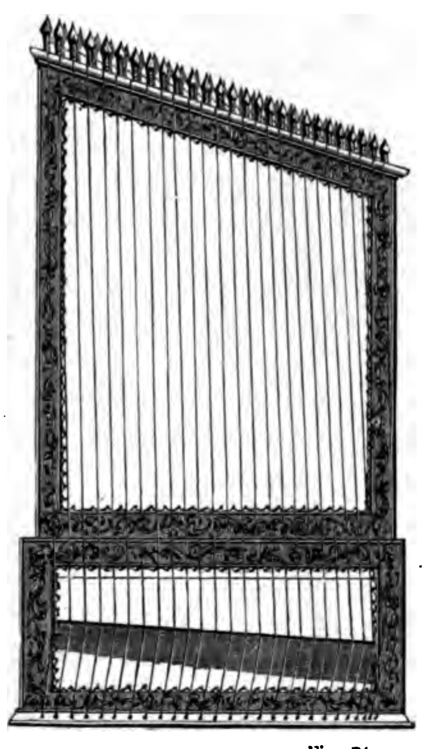
Fig. 73.

Les instruments de musique des Birmans ont de l'analogie avec ceux de l'Inde cisgangétique, particulièrement ceux qui se jouent avec l'archet; mais ils en diffèrent dans les autres classes. Une sorte de guitare à trois cordes appelée *patola*, sert particulièrement à l'accompagnement du chant; son emploi consiste à faire entendre les mêmes sons que le chanteur, et à jouer des ritournelles. Le corps de l'instrument est une caisse sonore formée de bois léger et longue d'environ un mètre dix centimètres. Le colonel Symes dit qu'il a la forme d'un crocodile; cependant la figure qu'il en donne, et qu'on voit ci-contre (fig. 73), ne ressemble guère à cet animal.

Plusieurs trous pratiqués dans le dos de l'instrument favorisent la propagation des sons. Les trois cordes, tendues par des chevilles, sont en boyau. Elles passent sur un chevalet très-élevé, et les doigts de la main gauche en varient les intonations en les appuyant sur diverses positions de la touche. La *patola* paraît être le seul instrument

ırdes pincées avec touche que possèdent les Birmans. Mais s'ils ; moins riches sous ce rapport que les habitants de l'Inde cisganque, ils ont deux sortes de harpes que ceux-ci ne possèdent pas. ıremière, particulière au Pégu, est une caisse sonore, rectangle les côtés et par la base, mais inclinée dans la partie supérieure, gauche à droite, dans le sens de la diminution de la longueur cordes. Le dos et les côtés sont en *sapan* des Indes; la table d'harıie est en bois léger à longues fibres, assez semblable au sapin ırope. La hauteur totale de l'instrument est de 90 centimètres, sa ;eur de 50, et son épaisseur de 20.

e nombre des cordes métalliques de cette harpe est de 25 ou 26; s sont tendues par des chevilles placées dans la partie supérieure 'instrument et passent sur un sillet qui forme saillie, puis sur un e chevalet, et vont s'attacher à une tringle au-dessous de la caisse ıre. Un de ces instruments est au musée indien de Londres. On 'oit ici les figures prises en face et de côté, d'après ce modèle.



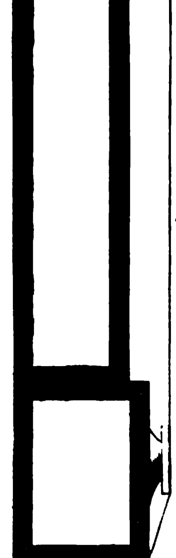


Fig. 74.

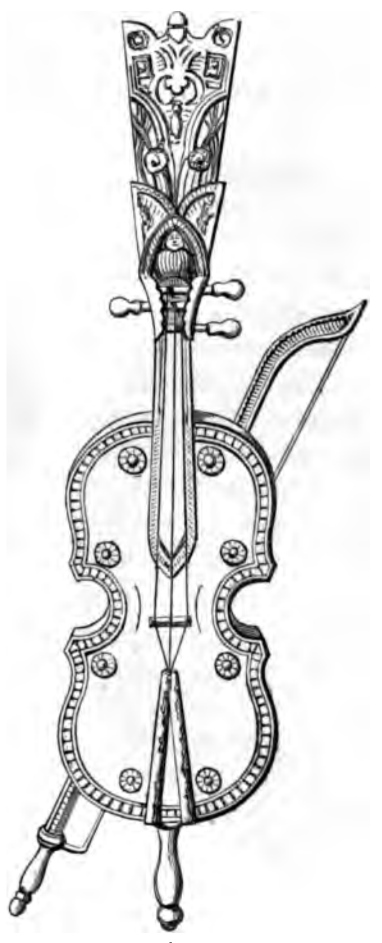
Une autre harpe birmane, appelée ***soum***, appartient particulièrement au royaume d'Ava. La forme de l'instrument est gracieuse. La table d'harmonie, assez étroite, est partagée, dans le sens de la largeur, par un long sillet auquel sont attachées les cordes, au nombre de treize. Ces cordes, fixées par l'autre extrémité à la partie supérieure et courbe de l'instrument par des cordonnets de coton qui font plusieurs tours, se tendent en remontant sur le cylindre, comme cela se pratiquait pour les cithares antiques. Les bouts de ces cordonnets retombent et flottent au gré du vent. Le *soum* varie en longueur de deux à cinq pieds; en moyenne, elle est de quatre pieds. La forme de l'instrument a de l'analogie avec un canot ponté. Il est fait d'une sorte de bois blanc verni. Les cordes sont métalliques. Voici la figure de la *soum* (fig. 75), d'après le dessin du colonel Symes.

Fig. 75.

Plusieurs instruments à archet sont en usage chez les Birmans; le premier est une petite viole à trois cordes dont le corps bombé semble être celui d'un instrument à cordes pincées plutôt que d'un instrument à archet. Un modèle de cette viole appartient au musée indien de Londres; il se trouvait à l'exposition universelle de 1855, où

l'on a fait le dessin qu'on voit ci-dessous sous deux aspects (fig. 76).

L'absence de touche et la large ouverture qu'on voit dans la partie supérieure de la table ne permettent pas de comprendre comment les doigts peuvent agir sur les cordes et en varier les intonations. La forme du corps de l'ins-





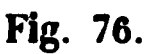


Fig. 76.

Fig. 77.

trument est aussi très-défavorable au maniement de l'archet. Cependant le catalogue du musée indien le qualifie de *Burmese fiddle* (violon birman).

Le *turr* (tourr) est un autre instrument birman à trois cordes et à archet. Hormis la tête chargée d'ornements, et dont le développement est aussi colossal que grotesque, la construction du *turr* est semblable à celle des instruments à archet de l'Europe, comme on le voit ci-dessus (fig. 77).

Le *turr* est surchargé d'ornements, de petits miroirs, de perles fausses et de nacre. La touche, épaisse et large, est richement sculp-

tée sur les bords. Les trois cordes de boyau passent sur un chevalet; mais au lieu d'aller s'attacher à une queue, comme dans nos instruments à archet, c'est une bride en étoffe qui les reçoit et les tend, en s'accrochant à une broche qui sert de pied à l'instrument. L'archet, dont la baguette est ornée comme le corps du turr, est long et lourd.



Fig. 78.

Le 3e instrument à archet des Birmans est le *saroh*, grande viole à quatre cordes de boyau et six cordes métalliques : sa forme est analogue à celle des sarohs de l'Inde cisgangétique. On le voit ici (fig. 78) sous les deux aspects, de face et de côté, d'après le modèle qui appartient au musée indien de Londres.

Comme dans les sarohs indiens, les cordes métalliques résonnent dans celui-ci par sympathie harmonique, lorsque l'archet fait vibrer les cordes à boyau.



Fig. 79.

Les instruments à vent de la musique birmane ne sont probablement pas tous connus; on n'en mentionne que deux. Le premier est une flûte à bec ou à sifflet, qui a sept trous sur le devant et un derrière : le colonel Symes le figure de la manière représentée fig. 79.

L'autre instrument est une sorte de trompette, avec un pavillon fort évasé : on le joue avec une anche très-forte à deux languettes, comme celles du hautbois et du basson.

La forme de l'instrument est représentée fig. 80.

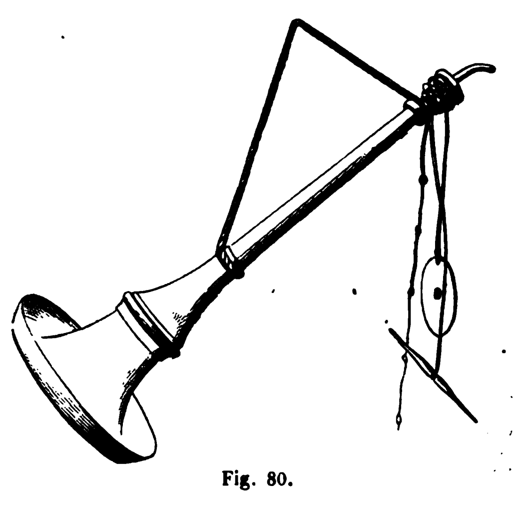


Fig. 80.

La sonorité de ce hautbois-trompette est puissante et se propage au loin ; mais elle est dure et rauque.

Le goût chinois pour les instruments de percussion s'est propagé dans toute l'Indo-Chine, mais le système tonal des Birmans et des Siamois diffère essentiellement de celui de la Chine en ce qu'il n'a pas de lacune : son octave est composée de huit sons, dans l'état actuel de cette tonalité, qui s'est vraisemblablement modifiée par degrés, comme celle du Népaul, du Dehly et du Bengale. L'instrument qui nous révèle la constitution de cette tonalité est un *harmonica* à percussion, d'environ 1 mètre 16 centimètres. Ses lames sonores sont faites de bambous fendus longitudinalement ; la plus longue a 38 centimètres ; la plus courte, 20 centimètres. Voici la forme de cet instrument, dont les lames se frappent avec un petit marteau placé dans chaque main.

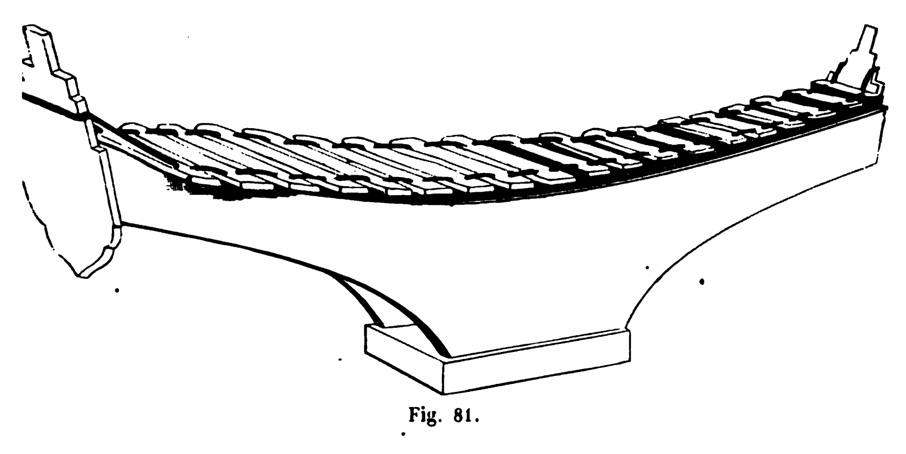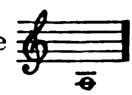


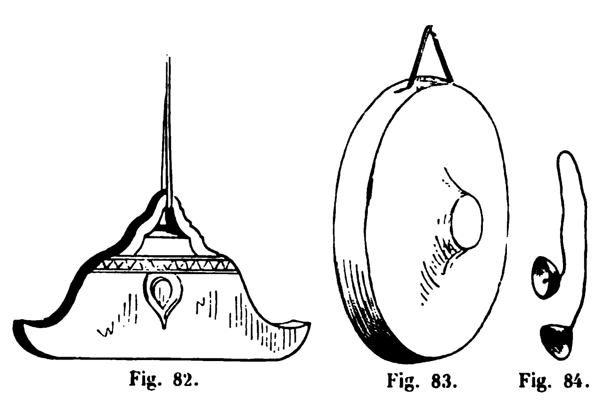
Fig. 81.

L'échelle de l'instrument ne présente pas une justesse absolue d'intervalles des sons ; elle n'est qu'approximative. Pour déterminer

avec exactitude les différences minimes des intervalles de cette échelle avec ceux de la nôtre, il faudrait employer le calcul, et comparer un de ces instruments avec notre tempérament égal. M. Symes en donne l'échelle approximative, sous cette forme :

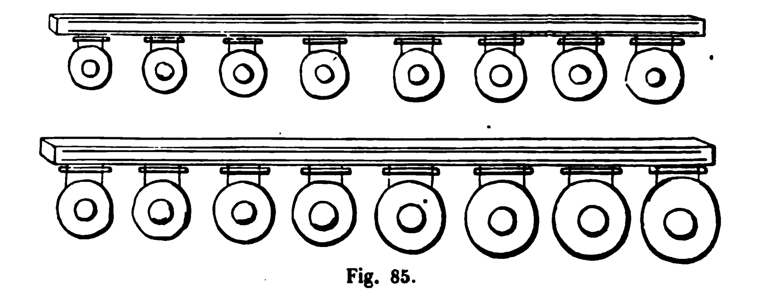


Remarquons l'identité de cette note initiale de l'échelle  avec celle de tous les peuples de l'antiquité ainsi que des Orientaux de nos jours : une telle uniformité ne peut être considérée comme l'effet du hasard.

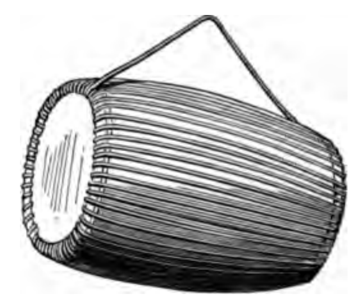

Fig. 82. Fig. 83. Fig. 84.

Les Birmans ont des cymbales, des gongs, semblables, quant à la forme, à ceux de la Chine, et de petites castagnettes du même métal ; on en voit ci-contre les figures (82, 83, 84).

Enfin, ils ont une série de petits gongs ou tam-tams formant une échelle de deux octaves, plus ou moins élevées, en raison du diamètre de ces corps sonores. Le plus grand de ces gongs a, suivant le diapason de l'échelle, de 18 à 23 centimètres de diamètre. La disposition de ce clavier de sons éclatants est celle-ci :


Fig. 85.

Le *tam-tam* est un tambour birman qui a la forme d'un tonnelet recouvert de bandes de cuir, et dont les peaux, tendues des deux côtés, sont frappées par les mains. On en voit la forme ci-contre (fig. 86).


Fig. 86.

Le royaume de Siam n'est guère mieux connu que l'empire Birman, en ce qui concerne la musique; on est même mieux renseigné sur les instruments des royaumes d'Ava et de Pégu que sur ceux de Siam. Cependant plusieurs chants siamois parvenus en Europe font connaître à la fois et le système tonal et le caractère mélodique de la musique du pays.

M. de la Loubère, envoyé en ambassade à Siam par Louis XIV, en 1687, et qui y séjourna pendant deux ans, est le premier qui fit connaître cette contrée, dans un ouvrage qui inspire la confiance par la simplicité de la narration (1). Ce diplomate cultivait la musique ou avait près de lui quelqu'un qui la savait, si l'on en juge par les renseignements qu'il donne sur ce sujet et par une chanson siamoise, notée régulièrement.

Sous le règne de Louis XV, il y avait à Siam un consul de France de qui La Borde reçut quelques remarques obscures ou insignifiantes, concernant la musique et les instruments de ce pays, ainsi qu'un air dont la notation ne paraît pas d'une exactitude rigoureuse, la phrase principale s'y présentant sous des aspects différents (2). Deux autres mélodies siamoises ont été publiées à Bombay, en 1837 (3). Leur caractère tonal et leurs formes paraissent plus analogues aux habitudes asiatiques que la forme européenne du chant de l'*Essai sur la musique*. Enfin, le docteur Finlayson, qui accompagna M. Crawfurd dans une mission à Siam, a fourni sur la musique siamoise quelques renseignements qui ne sont pas dépourvus d'intérêt (4). Telles sont jusqu'à ce jour les minimes ressources auxquelles

(1) *Description du royaume de Siam*, par M. de la Loubère. Amsterdam, 1700, 2 vol. in-12.
(2) *Essai sur la musique*, t. I, p. 435-436.
(3) *Eastern songs with accompaniment of piano-forte*. Bombay, 1837, in-4°.
(4) Cf. *On siamese literature, by captain James Low*, dans *First part of the vol. XX of Asiatic researches*, n° X.

on peut recourir pour avoir un aperçu de la situation de la musique dans le royaume de Siam (1).

Le docteur Finlayson dit que la musique vocale des Siamois est mélancolique et plaintive, tandis que les airs joués par les instruments sont d'un mouvement vif et gai (2). De la Loubère dit aussi que tout ce que jouent les Siamois sur leurs instruments est vif, animé, même pour la marche de leur roi. Il ajoute que ce peuple ne connaît pas plus que les Chinois le *chant en parties* (l'harmonie), et que toute sa musique est à l'unisson (3). Ce Français, contemporain de Lambert et de Lully, s'étonnait que les Siamois ne chantassent pas selon le goût de son temps. « Ils n'ont, dit-il, ni cadence (trilles), ni « tremblements (chevrotements), mais ils chantent quelquefois « comme nous sans paroles, et à la place des paroles ils ne disent « que *noi, noi*, comme nous disons *lanla-lary* (4). » Il ne faut pas croire néanmoins que le chant siamois soit entièrement dépourvu d'ornements; s'ils n'ont pas le chevrotement (en quoi ils montrent plus de goût que nos chanteurs) ni le trille, on verra tout à l'heure qu'ils font usage de l'*appoggiature* et du *gruppetto*.

Le mètre de la poésie chantée chez les Siamois a beaucoup d'analogie avec la poésie sanscrite. La langue, appelée *thay*, est un dialecte du *pali*, où se font remarquer des différences considérables avec le pali de l'empire birman. Les Siamois ont un très-grand nombre de poëmes de toute espèce, parmi lesquels se trouvent beaucoup de chansons. Les vers de ces chansons sont courts, et leurs combinaisons rhythmiques présentent toujours le même nombre de temps, comme dans cet exemple :

◡ - || - ◡
◡ ◡ - || - ◡ ◡
- - || ◡ - ◡
- ◡ - || ◡ ◡ - (5).

De la Loubère a publié la mélodie d'une de ces chansons, dont il n'a

(1) Il est regrettable qu'un grand recueil de chants siamois, recueilli par ordre de M. Crawfurd, ait été perdu. Il avait été noté par un musicien malais, instruit dans la musique européenne, avec l'aide de plusieurs musiciens siamois. On ignore comment ce recueil s'est égaré.

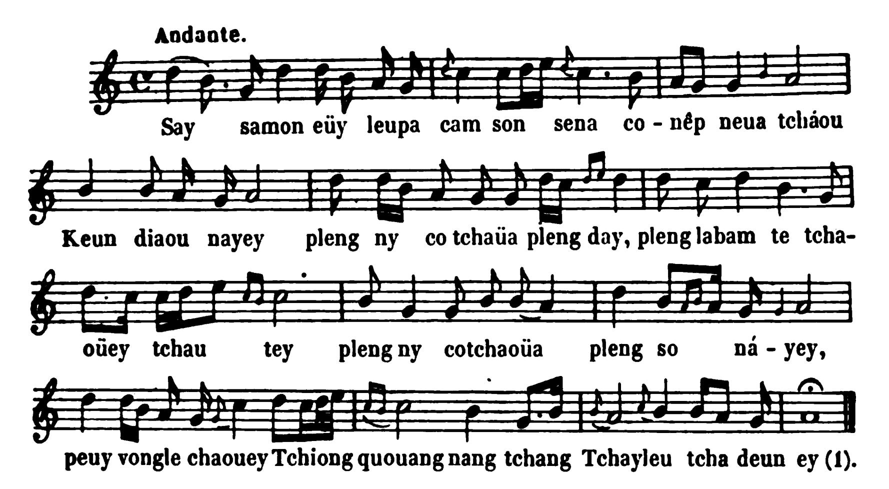
(2) *Asiatic researches*, t. XX, p. 350.

(3) De la Loubère, ouvrage cité, t. I, ch. XII, p. 207-208.

(4) *Ibid.*, p. 207.

(5) *Asiatic researches*, t. XX, p. 356.
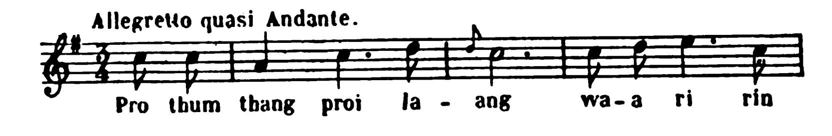
pas donné la traduction, quoiqu'il eût appris le *thay* : elle est reproduite ici.



En chantânt ces airs, l'auteur à qui nous empruntons celui-ci dit que les Siamois font entendre parfois des intonations douteuses, qu'il attribue à l'inhabileté des chanteurs. Il y aurait lieu de constater quelles sont ces intonations, si elles se font entendre sur certaines notes déterminées, et si elles s'y produisent toujours. Dans ces cas, on pourrait en conclure qu'elles constitueraient des altérations semblables à celles des anciens modes de l'Inde.

Les deux autres chansons siamoises qui suivent sont empruntées au recueil publié à Bombay en 1837.

Chanson de bain (2).

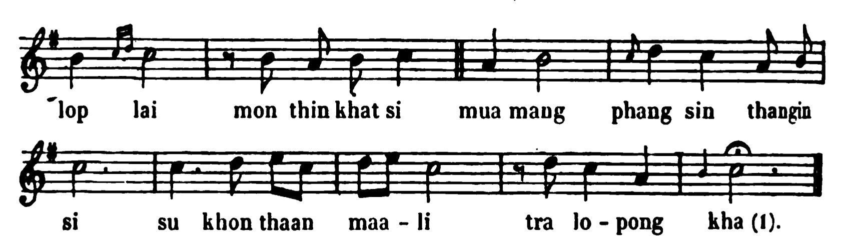


---

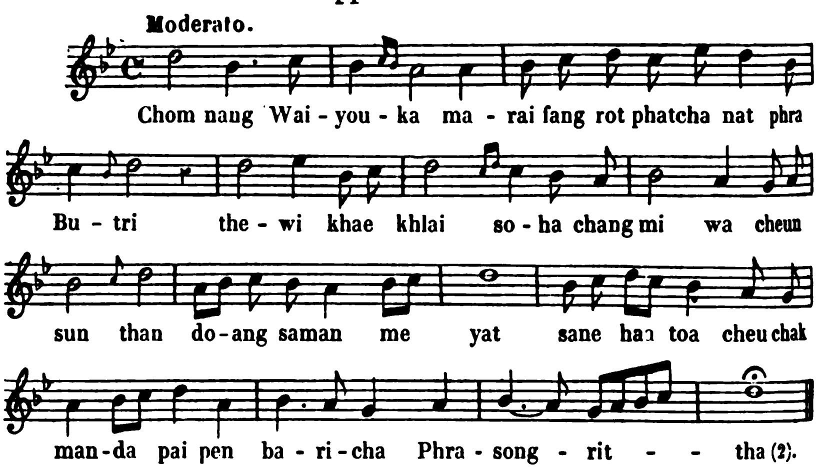
(1) De la Loubère, ouvrage cité, p. 207, t. I.

(2) Cette chanson offre une exception dans sa mesure, car elle est en trois temps. De la Loubère assure qu'il n'en a entendu aucune dans cette mesure, ou qu'il n'en a pas remarqué. La plupart des chants de l'Inde cisgangétique sont aussi en mesure binaire.

Les différences d'orthographe entre l'air rapporté par de la Loubère et ceux du recueil de Bombay proviennent de ce que l'auteur français écrit par un *s* ce que l'éditeur anglais écrit par *th;* que le premier met un *c* où l'autre met un *k*, et que celui-ci écrit *wa* où le premier met *oua;* enfin, où De la Loubère met l'*y*, l'éditeur anglais met un *i* simple.



Air appelé *O! Laû-laos.*



Tous les airs siamois ont un nom particulier sous lequel ils sont connus des habitants du pays. Un de ces airs, appelé *O! pi*, est une mélodie de hautbois à laquelle on a adapté des stances dont le sens est que la princesse *Iisa*, assise sur un trône de diamant, auprès de son seigneur et roi, lui adresse des louanges poétiques et dit qu'elle est prête à l'accompagner dans la brillante contrée de *Longka* (l'île de Ceylan). La mélodie de cette chanson n'est pas connue en Europe.

Les Siamois ont des pièces dramatiques mêlées de musique qui sont de véritables opéras. L'auteur d'un mémoire intéressant sur la littérature siamoise (3) les considère comme supérieurs à leurs voisins,

---

(1) « L'eau pure est tombée en ondes gracieuses du bain du lotus d'or. — En respectant le roi, « que de riches parfums d'Orient soient répandus sur lui : puis il deviendra rayonnant comme « le soleil. »

(2) « Wayouka est quelquefois consolée par l'affection de sa fille adoptive ; en retour, elle lui « donne de bons conseils pour sa conduite dans son état futur de femme mariée. Elle déplore « sa prochaine séparation de son enfant chéri, qui va devenir la femme du *Phrasongrit.* »

(3) Le capitaine James Low, dans les *Asiatic researches*, t. XX, p. 355.

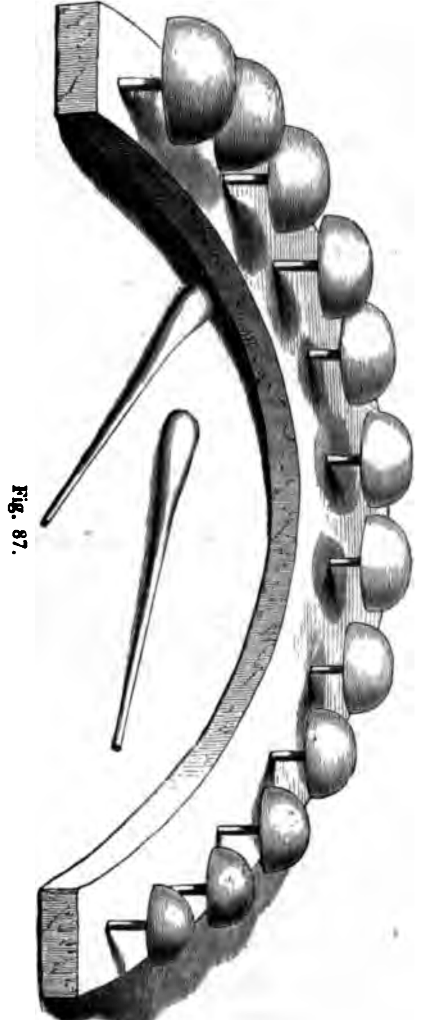
les Birmans, dans ce genre de spectacles. Il cite particulièrement le *bot-rang,* qu'il appelle un *melodramatic opera*. Le sujet est pris dans les légendes du pays. Les développements de l'ouvrage avec les danses, les splendeurs de la mise en scène et les épisodes, en prolongent la représentation pendant dix journées. Le chœur, à l'unisson, est composé de douze chanteurs au moins; il est soutenu par un orchestre où se trouvent la plupart des instruments du pays. La musique consiste alternativement en récitatifs et en airs précédés et suivis de ritournelles. Les airs sont souvent accompagnés à l'unisson par un ou deux hautbois, appelés *pi chanai*. Les airs, dit l'auteur du mémoire cité, ne sont pas tous d'origine siamoise; car les auteurs des pièces ajustent souvent sur leurs vers des mélodies empruntées aux musiciens de Laos ou du Pégu. Les chants siamois, ayant pour base une échelle musicale complète, ont beaucoup plus de charme que les chants des Chinois. Leur signification mélodique est moins vague et a plus de variété dans les formes.

L'orchestre d'un drame musical de Siam, appelé *Pephat Khong-cang*, est composé de la manière suivante :

1. Un ou deux *pi-chanai,* hautbois d'un son très-dur.
2. Un *pi-châwa,* espèce de clarinette ou de chalumeau.
3. Un *ching,* le *cheng* ou petit orgue chinois.
4. Un *sa,* sorte de violoncelle.
5. Une harpe (*kachappi*).
6. Deux flûtes (*khlovie*).
7. Une grande trompette (*tri*).
8. Une petite trompette (*sang*).
9. Un *randât,* appareil de lames de bois sonore.
10. Un *pat-kong,* appareil de timbres qui se frappent avec deux bâtons.
11. Un *khongwang,* instrument composé de boules métalliques qu'on fait résonner en les agitant.
12. 30 paires de *krap,* castagnettes de bambou, longues de 40 centimètres.
13. Quatre paires de *krap-phoûng,* petites castagnettes.
14. Un gong (semblable à ceux de la Chine).
15. Un *chang kati,* petit gong.
16. Un *thoumgo tuapan,* petit tambour plat.
17. Un *khlang toa photoa mea,* large tambour plat.
18. Un *taphon* ou *tapon,* long tambour étroit.
19. Un *aramana,* espèce de tambourin.

Les Siamois ont aussi un petit violon à trois cordes appelé *Trô;* mais il ne paraît pas qu'il soit admis dans l'orchestre des pièces drama-

tiques. C'est sans doute un instrument semblable à celui des Birmans.


Fig. 87.

Les formes de la plupart des instruments qui viennent d'être nommés n'ont pas été dessinées par les voyageurs, ou du moins n'ont pas été publiées. Cependant M. de la Loubère en a donné quelques-unes dans sa relation, mais ce ne sont que des instruments de percussion (1). On en reproduit ici les figures.

L'instrument à 12 timbres (*pat-kong*) est, sous une autre forme, le même système que celui des instruments à lames métalliques des Chinois, des Japonais, des Malais et des Birmans. Sur une planche épaisse, décrivant une courbe, sont implantées les tiges de douze timbres. Au centre de la courbe est placé le musicien, ayant un long bâton dans chaque main pour en frapper les timbres, qui font entendre avec éclat les sons de la mélodie. On voit ci-contre la forme de l'instrument (fig. 87).

Le tambour plat, appelé *thumgo tuapan*, est un cerceau traversé par une tige et sur lequel est tendue une peau sèche de chaque côté. Deux boules de plomb, suspendues sur les côtés par des cordonnets, frappent les deux peaux de ce tambour avec rapidité, lorsqu'on fait tourner la tige de l'instrument entre les mains. On en voit la figure page 347, fig. 88.

(1) Ouvrage cité, t. I, p. 208, t. II, p. 104.

Le *tapon* ou *taphon* siamois est le même tambour long que le *taska* des Hindous; il se bat aussi des deux côtés avec des baguettes, et sa forme est représentée fig. 89.

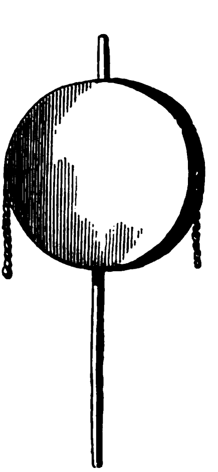


Fig. 88.

Les Siamois ont aussi un petit tambour formé d'un pot de terre cuite, avec un pied qui se met sous le bras. Le côté large de ce pot est fermé par une peau tendue sur laquelle on bat avec les doigts. Ce tambour a beaucoup d'analogie avec un tambour qu'on voit chez les anciens Égyptiens, et avec le *deraboukka* des Arabes. On en voit la forme cidessous (fig. 90).

Quant au gong siamois, son effet est le même que celui de tous les instruments qui portent le



Fig. 89.

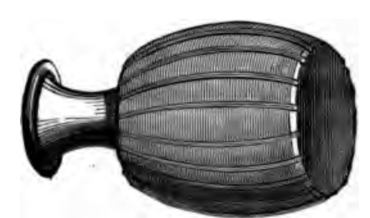


Fig. 90.

même nom à la Chine, au Japon, à Java, à la Cochinchine et dans la presqu'île de Malacca, et sa forme en diffère peu, comme on le voit ci-contre (fig. 91).

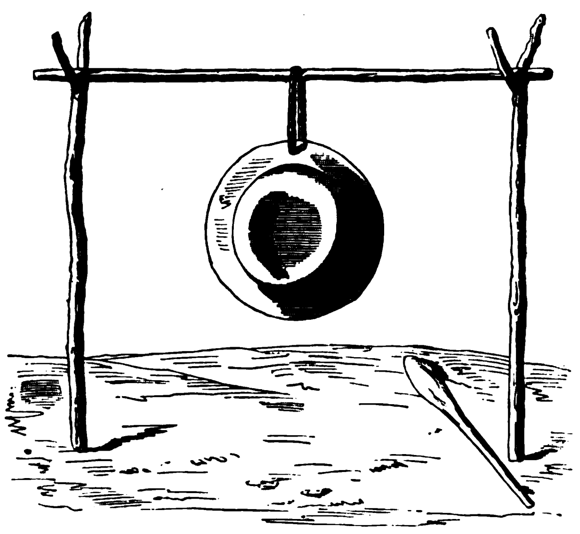


Fig. 91.

Dans ces renseignements incomplets se trouve tout ce qu'on sait jusqu'à ce jour de la musique de l'Indo-Chine. Les faits,

mieux étudiés, viendront peut-être dans l'avenir révéler les constitutions tonales, les théories rhythmiques, la nature des instruments, leur étendue, et, ce qui est fort désirable au point de vue de l'histoire générale de l'art, faire connaître dans les moindres détails ce qui concerne les drames musicaux, si dignes d'intérêt, des peuples de cette vaste contrée.

LA MUSIQUE

CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE ARIENNE

ET TOURANIENNE.

LIVRE SIXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE.

CHAPITRE PREMIER.

DU SYSTÈME TONAL.

La cause et l'époque de la séparation des Aryas de l'Inde et de ceux de la Perse sont et demeureront vraisemblablement inconnues. Leur parenté n'est pas douteuse : leur berceau, suivant les données actuelles de la science historique, fut l'*Arye,* et le développement de leur population se fit sur les rives de l'Oxus, qui sépare la Sogdiane de la Bactriane. On a vu, dans le livre précédent, que les Aryas-Hindous, après avoir franchi l'Himalaya, étaient descendus dans la vallée de l'Indus, et s'y étaient longtemps arrêtés, ainsi que dans le Penjaub. Dès leur établissement dans ces contrées, le Véda fournit le moyen de ne plus les perdre de vue, et les chants védiques les font voir progressant incessamment dans la civilisation, et se formant une langue nouvelle par les modifications d'une langue plus ancienne qui, sur les bords de l'Oxus, fut la langue commune et primitive de la race arienne; car les rapports intimes qui existent entre le *zend,* langue persane des temps les plus anciens, et le *sanscrit*, langue brahmanique, démontrent suffisamment qu'elles sont filles d'une même mère.

Malheureusement pour l'objet de notre livre, ni le *zend*, ni le *parsi,* langue qui fut vulgaire dans le pays, comme le *pracrit* fut la langue populaire de l'Inde, ne nous ont pas laissé les moyens d'étudier la constitution de la musique ancienne de la Perse, comme l'ont fait les écrits des musiciens hindous, aucun livre relatif à la musique, écrit dans ces langues, n'étant parvenu jusqu'à nous. D'ailleurs, nous ne pouvons suppléer à l'absence de documents écrits sur cette matière, comme nous l'avons fait pour l'Égypte et pour l'Assy-

rie, par des images de joueurs d'instruments, ou par les instruments mêmes trouvés dans des tombeaux : jusqu'au moment où ceci est écrit, les ruines de Persépolis n'ont offert à l'historien aucune indication de ce genre. En cet état de choses, la question : *Quelle était la nature de la musique dans la Perse antique,* doit-elle donc demeurer sans réponse? Nous ne le pensons pas. A défaut de monuments, nous croyons pouvoir user de l'induction avec succès. Si nous ne parvenons pas à la démonstration absolue, il nous semble possible d'arriver à des résultats qui en approchent.

Deux peuples issus de la même souche, ayant vécu sur le même sol, et dont les langues sont sœurs, ont nécessairement, dans l'origine, des penchants analogues en ce qui concerne le chant. Après leur séparation, et par l'effet du temps qui modifie tout, des différences plus ou moins sensibles se sont produites sans doute dans les échelles de sons, ainsi que dans le caractère des mélodies, comme elles se sont introduites dans le langage; mais ces échelles tonales ont dû conserver toujours certaines analogies, de même que les racines de la langue commune et primitive se retrouvent dans les deux langues dérivées. En raisonnant ainsi, on ne fait pas de simples conjectures, car on s'appuie sur des nécessités logiques. L'étude attentive du sujet spécial de l'histoire de la musique des Perses démontrera que ces nécessités ont produit leur effet naturel, et qu'il y a eu des points de contact entre la musique des Aryas de la Perse et celle de leurs congénères de l'Inde.

Pour donner une base à l'histoire de la musique des peuples de la Perse, un seul moyen nous est offert : il consiste à remonter de l'état relativement moderne de cette musique vers l'antiquité, à l'aide de certains rapprochements de faits recueillis à diverses époques : les plus près de nous sont les premiers qui se présentent. On sait que les Turcs, dont l'origine était indo-persane, ou arienne (1), firent la conquête de la Perse au dixième siècle de notre ère, et qu'ils n'en furent dépossédés par les Mongols qu'au commencement du treizième. Leur communauté de race avec les

(1) Quelques savants disent que cette origine est touranienne, ce qui est vrai, puisque le Turkestan est le *Touran* dont il est parlé dans le Zend-Avesta ; mais le Touran était contigu à l'Iran par le nord-est, et tout porte à croire que ses premiers habitants y vinrent de la Bactriane, et se modifièrent par la vie nomade.

Persans, et leur long séjour dans la Perse, sont des indices des rapports existant entre le système tonal de leur musique et celui des habitants de ce pays. D'autre part, lorsque Amurat IV prit Bagdad, après un long siége, l'an 1047 de l'hégire (1637 de l'ère chrétienne), il ordonna que trente mille Persans, défenseurs de cette ville, fussent massacrés sous ses yeux. Pendant l'exécution de cette sentence atroce, Schah-Kuli, le plus célèbre musicien de la Perse à cette époque, parvint à pénétrer jusqu'au sultan, et chanta, aux sons de sa scheschadar (1), les malheurs de Bagdad et de ses habitants, avec des accents si touchants, que le barbare, ému et versant des larmes, ordonna de suspendre le carnage. Il emmena ce chanteur et quatre autres musiciens persans à Constantinople, où ils ranimèrent le goût de la musique, conformément aux traditions de leur pays (2). D'après ces traditions, qui se conservaient encore à Constantinople à la fin du dix-huitième siècle, le ton était divisé en quatre degrés, c'est-à-dire en quarts de ton, mais non tous égaux, car ils étaient un peu plus hauts que l'intonation du demi-ton, ou plus bas. L'intervalle était plus petit lorsqu'il précédait le demi-ton juste, et plus grand quand il le suivait (3).

L'abbé Toderini, qui nous fournit ce renseignement, et qui passa plusieurs années à Constantinople vers la fin du dix-huitième siècle, pour l'étude de la littérature, des sciences et des arts, présente le

---

(1) Espèce de harpe horizontale ou psaltérion.

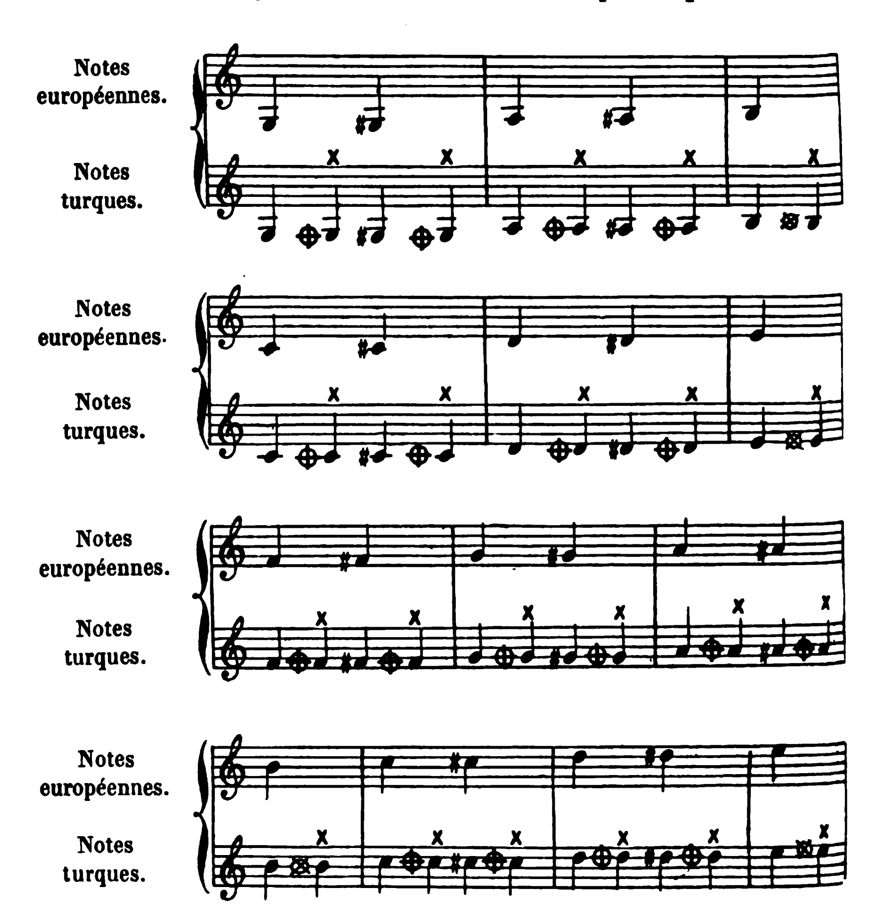
(2) Cantemir, Hist. Oth., t. III, p. 101.
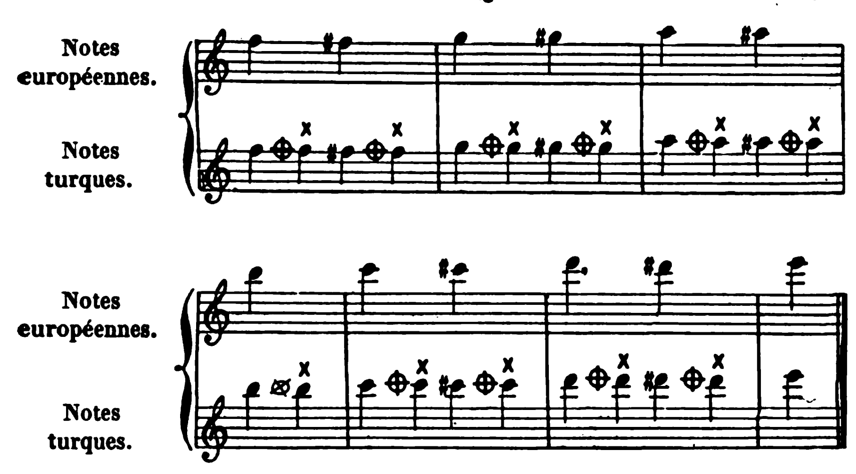
(3) A dare qualche idea chiara, e distinta dell'indole e teoria della musica turchesca, convienmi descrivere questa scienza per relazion alla nostra europea. La nostra comprende dodici semituoni, et la turchesca ventiquattro. Dodici sono i semituoni, quali i nostri, ed altri dodici, parti de'nostri semituoni. Sei sono parti maggiori del nostro semituono, e sei altre sono minori. Imperciocchè ogni tuono europeo viene diviso in quattro porzioni, o gradi dai turchi maestri.

Per discernere chiaramente, e vedere la differenza de' tuoni nostri dalli turcheschi, presento l Gamma nella tavola I, con molta arte lavorato e composto da buon maestro nella musica europea, e addottrinato nella turchesca, concorsavi l'opera di due sonatori valenti nella musica ottomana. Il segno d'un O tagliato in croce dinota un tuono ora minore, ed ora maggiore del diesis : minore se al diesis precede, maggiore se viengli dietro e le segue, avendo sempre mai nella mente la premessa dottrina, che un tuono europeo dividesi in quattro gradi dai Turchi, che noi direm semituoni. Tutte le note espresse col x, sono note nella nostra musica inusitate : ma son desse necessarie nella turchescha, rendendola ricchissime di melodia, benchè spolia e digiuna d'armonico concento, sonando solo all' unisono. (Giamb. Toderini, *Letteratura turchesca*, T. I, p. 243-244.)

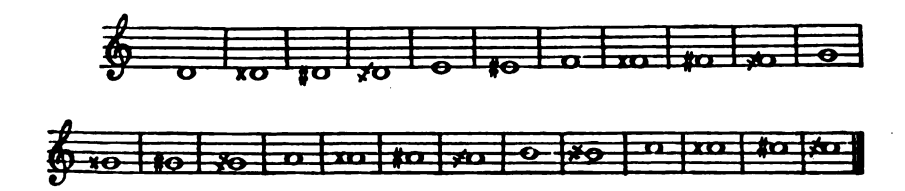
tableau suivant de l'échelle tonale des Turcs, comparée à l'échelle chromatique des Européens. Ce tableau, dit-il, a été dressé par un bon musicien de l'Europe, initié à la musique turque, avec le concours de deux bons joueurs d'instruments du pays. Pour l'intelligence de ce tableau, il est nécessaire de remarquer que le signe ⊕ indique les intervalles plus grands ou plus petits que les demi-tons divisant les tons; que celui-ci ⊠ indique la division de chacun des deux demi-tons de notre gamme; et, enfin, que celui-ci X est le signe d'intonations de la musique turque étrangères à la musique de l'Europe.

Échelle générale des sons de la musique turque.
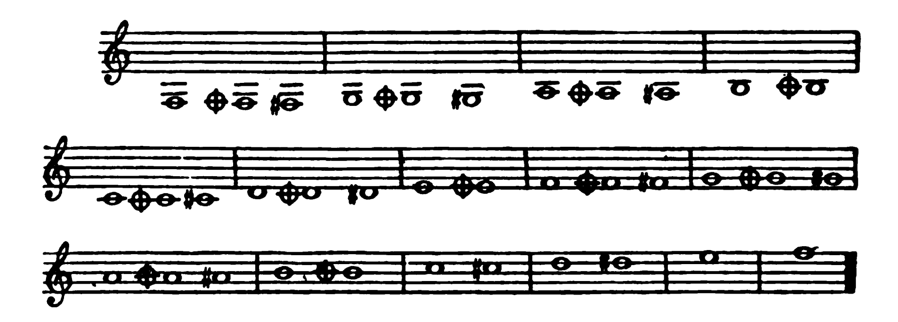




Rappelons maintenant l'accord du *tanbour kebyr-tourky*, chez les Arabes : ainsi qu'on l'a vu dans le cinquième livre de cette histoire, quelques-uns des tons sont divisés par quarts sur les quatre cordes doubles de l'instrument ; ce sont ceux-ci :



Bien que le nom de l'instrument, *tanbour kebyr-tourky*, signifie *grand tanbour turc*, l'accord du tanbour dont on se sert en Turquie n'est ni semblable à celui qu'on vient de voir, ni conforme à la théorie qui divise l'octave en vingt-quatre intervalles. Toderini nous apprend que les instruments turcs ne peuvent tous avoir ces divisions : une certaine viole, qu'il cite, paraît être le seul instrument qui les ait (1). Quant au tanbour dont il donne la figure exac-

(1) Non tutti pero gli stromenti turcheschi sono capaci di tutta la divisione predetta. Alcuno e mancante in qualche parte, come il tanbur, che vedesi esemplato nella Tavola I, ed è stromento di lunghissimo manico, armato di otto corde mettalliche, del quale la divisione è segnata nella figura, con i suoi accidenti.... In questo stromento pero contengonsi i più necessari tuoni, che posson servire in tutte le loro intonazioni. Toccando la viola d'amore usano di questi semituoni in tutto le ottava. (Ouvrage cité, p. 244.)

tement semblable au tanbour kebyr-tourky, son manche est divisé par tiers de ton, suivant le système arabe, sauf ses dernières notes aiguës, qui sont simplement chromatiques, c'est-à-dire par demi-tons, comme au tanbour kebyr-tourky, parce que l'espace est trop court sur le manche, dans les notes aiguës, pour que les doigts y trouvent la place nécessaire dans les intonations intermédiaires. Voici l'accord du tanbour turc donné par Toderini.



Le nom de *grand tanbour turc* n'est donc pas celui qui convient au tanbour *kebyr-tourky* des Arabes, car cet instrument est le tanbour persan dont parle Chardin (1), et qui se trouve à Paris, dans la collection de M. Adolphe Sax. Cet instrument est exactement semblable à mon grand tanbour kebyr-tourky, et son manche est aussi divisé par quarts de ton dans son octave moyenne. Au surplus, il ne faut pas oublier ce qui a été dit dans le quatrième livre, concernant les variétés de formes, de dimensions et d'accord des tanbours. Ainsi que le dit le Farabi, dès le neuvième siècle de notre ère ces formes, ces dimensions, ces accords, variaient d'une province à l'autre (2), comme les positions des cases qui déterminent les intonations. De même que les Aryas de l'Inde, les Aryas

(1) *Voyages de M. le chevalier Chardin, en Perse et autres lieux;* Paris, 1723, t. V, p. 70.

(2) Jam vero de pandura (tambura) choràssânica dicamus eadem via procedentes, quam in iis quæ antecesserunt prosequuti sumus. Igitur dicimus diversarum terrarum incolas diversis hujus instrumenti formis uti, quæ etiam quod ad longitudinem et brevitatem, ad magnitudinem et parvitatem adtinet, inter se differunt..... Ligamenta (les cases ou touches) hujus instrumenti multa sunt, eaque ab naso ad dimidiam partem longitudinis instrumenti ponuntur in ea regione quæ extremitati partis gracilioris contigua est. Ligamentorum nonnulla apud homines omnes, et in terra quavis, eosdem semper locos retinent, alia vero locos suos mutant.... Quorum, ligamentorum mutabilium alia in usum adhibentur frequentius, alia rarius. (V. la version de M. Kosegarten, l. c., fol, 93.)

.e la Perse eurent, à des époques excessivement reculées, et à dif-érentes reprises, de grandes migrations, dont les causes furent, elon toute vraisemblance, l'excès de population dans des limites 'op resserrées, et la nécessité de pourvoir aux moyens de subsis-ance. La direction des émigrants fut alors vers l'ouest de l'Asie, omme elle le fut encore plus tard. La partie de la Médie qui forme ujourd'hui le Kourdistan et l'Irak-Arabi fut le premier point d'ar-êt de la masse émigrante. S'avançant ensuite par l'Arménie vers s contrées caucasiennes d'une part, une autre branche de cette asse s'en sépara pour entrer dans l'Asie Mineure. Ces événements urent s'accomplir environ 3,000 ans avant J.-C. Plus tard, ceux e ces émigrants qui s'étaient dirigés vers le Caucase entrèrent en urope; les autres étaient devenus les ancêtres des Lydiens, des hrygiens, des Cariens, des Mysiens et des Lyciens.

Ici se présente un rapprochement d'un haut intérêt pour l'histoire .e la musique de ces anciens peuples. Ainsi qu'on vient de le voir, es Turcs ont emprunté aux Persans la division de leur échelle to-ale par quarts de ton. La même division existait dans la Perse .u septième siècle, lorsque les Arabes en firent la conquête, ainsi ue le prouve le manche du tanbour bouzourk, qui a passé des 'ersans aux Arabes, à cette même époque. Or, on aura la preuve, lans le septième livre de cette histoire, que les Grecs aux plus an-iens temps eurent pour base de leur musique une tonalité sem-lable, laquelle tirait son origine des Lydiens et des Phrygiens, lescendants des émigrés de la Perse, connus sous le nom de *Pélas-es*. De ces rapprochements on arrive à la conclusion certaine que es Perses de l'antiquité ont divisé l'octave en vingt-quatre quarts le ton, comme les Persans sous les califes et dans les temps mo-lernes, et que le caractère de leur musique n'a pas changé.

Quelques savants ont émis l'opinion que les grandes migrations ont dû précéder la séparation des Aryas de la Perse et de l'Inde, les angues de l'Europe dérivées de l'idiome original s'éloignant da-vantage des formes de la souche commune que celles de l'Asie (1). Cette question, étrangère en apparence à l'objet de notre histoire, 'y rattache cependant en ce qu'elle nous ramène à notre proposi-

(1) Emile Burnouf, *Essai sur le Véda*, chap. III, p. 58.

tion, que l'échelle tonale par quarts de ton a été originairement la base de la musique de l'Inde ainsi que de la Perse, et que la division de l'octave en vingt-deux *sroutis*, exposée par les théoriciens hindous, au lieu de vingt-quatre intervalles un peu plus petits, fut une transformation de la tonalité primitive, produite par le temps. Au surplus, il ne faut pas oublier que, par la nature même de ces conceptions tonales à petits intervalles de son, les variations de leurs formes devaient être fréquentes et l'étaient en effet : les différences de conformation et de caractère des modes de la musique de l'Inde, entre les diverses provinces, constatées dans le livre précédent, nous en offrent la preuve. Il en était de même dans la Perse, suivant le témoignage du Farabi (1), et nous en trouvons la démonstration la plus évidente dans l'introduction du tiers de ton au nombre des éléments de tonalité chez les Persans, à l'époque de la conquête de leur pays par les Arabes. Mais n'anticipons pas et bornons-nous à rappeler l'attention du lecteur sur la nature éminemment variable des tonalités ayant pour base des échelles d'intervalles moindres que le demi-ton et le ton : cette considération est importante, car elle est la clef de toute l'histoire de la musique orientale, dont le principe réside dans la sensibilité nerveuse des peuples qui l'ont créée.

Bien qu'aucun monument authentique ne soit venu nous révéler la forme des modes de la musique persane, dans la plus haute antiquité, il n'est pas douteux que ces modes durent avoir un principe analogue à celui des modes des autres peuples asiatiques; principe que nous trouvons dans les traités de musique en langue sanscrite, antérieurement à l'ère chrétienne, comme chez les écrivains persans et arabes postérieurs au dixième siècle de cette ère, et qui consiste dans les différences d'intonations d'un ou de plusieurs degrés d'une même gamme, ainsi que dans la transposition de cette gamme diversement modifiée. Ce principe, nous le voyons identique aux deux extrémités de cette longue suite de siècles, à ne la prendre que du moment où elle peut être saisie par l'histoire; rien ne nous autorise donc à croire qu'il ait été différent dans une antiquité plus reculée, ni qu'il ait changé dans l'intervalle des deux

(1) Farabi, cod. Lugdun., p. 62.

›oints extrêmes. Entre les théories tonales de l'Inde exposées dans e *Râgavibodha* (1), la *Râgarnava* (2), la *Râgaderpana* (3), la *Sabbari-›oda* (4), le *Sângita Narâyana*, le *Sângita Darpana*, le *Sângita Râtna-:âra*, de Sarga-Diva, le *Sângita Dâmôdara*, ainsi que dans quelques ›uvrages plus modernes en hindoustani, et la doctrine musicale des ›uteurs persans et arabes Abd-el-Kadir (5), Abou-Sina (6), Abou-ɩloufa (7), Fakijeddin-Ahmed-Ben-Ali-el-Makrisi (8), Schamseddin :l Saidoui el Demaschki (9), ainsi que des traités extraits ou analysés ›ar Villoteau (10), il n'y a de différence que dans la nature plus ou moins étroite des intervalles de son qui entrent dans la formation des gammes; car le principe est le même, à savoir la variété des accents vocaux résultant de la faculté de changer l'intonation de ces gammes. De là le grand nombre de modes de l'ancienne musique de l'Inde, de la Perse et de l'Arabie (11).

Le système complet de la musique persane est de quarante-neuf sons, c'est-à-dire de deux octaves complètes; cependant quelques-uns de leurs écrivains ne complètent pas l'octave supérieure et réduisent le nombre des sons à quarante-huit. Abd-el-Kadir n'en compte même que quarante-deux. Comme dans la musique de l'Inde, de l'Arabie, de l'ancienne Égypte, et vraisemblablement des Chaldéens, des Assyriens et des Hébreux, la note la plus grave de l'échelle tonale de la Perse répondait et répond encore à notre *la* ou , en raison de l'instrument que le chanteur prend pour guide. Cette identité du point de départ de

(1) Doctrine des modes musicaux.
(2) Mer des passions.
(3) Miroir des modes.
(4) Délice des assemblées.
(5) Bibl. de Leyde, n° 1061.
(6) *Ibid.*, n° 1064.
(7) Ouvrage rapporté par Chardin, qui déclare n'y avoir rien compris; ce manuscrit est maintenant au Muséum britannique.
(8) Bibl. de Leyde, n° 1062.
(9) Bibl. impér. de Paris, Mss. orientaux, n° 1214.
(10) *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, 1[re] partie (*Description de l'Égypte*, État moderne, t. XIV, édit. in-8°).
(11) Les écrivains persans qui ont traité de la musique appellent le quart de ton *nim perdeh*, demi-son. Pour eux, le son (*perdah*) est le demi-ton.

toutes les échelles tonales des peuples de l'Asie, qui se retrouve aussi dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, est un fait important, caractéristique de la commune origine de tous les peuples de la race blanche; car les peuples des autres races ont d'autres sons initiaux dans leurs gammes. Cette considération est la première qui nous a fait penser que les plus anciens peuples sémitiques (au nombre desquels se placent les Égyptiens, les Phéniciens, les Chaldéens et les Assyriens, aussi bien que les Hébreux et les Arabes) descendent tous d'une première migration arienne, dont l'époque serait excessivement reculée. L'unité de ce point de départ tonal, et la nature enharmonique et chromatique des échelles tonales de tous ces peuples, sont certainement des caractères ethnographiques dont l'importance n'est pas moindre que ceux dont on doit la découverte à l'anthropologie ainsi qu'à la linguistique (1).

Le nombre des modes d'un système tonal est en raison de la nature et du nombre des intervalles de son qui composent son échelle. On a vu, dans le livre précédent, que la musique ancienne de l'Inde avait trente-six modes, qui différaient les uns des autres par quelque variété d'intonation, et par des suppressions de notes. La musique de la Perse, qui comportait une division d'intervalles plus petits, avait, par cela même, un nombre de modes plus étendu. Suivant les théoriciens persans qui vécurent dans les treizième et quatorzième siècles de l'ère chrétienne, les modes de leur musique sont au nombre de quatre-vingt-quatre, qu'ils divisent en y attachant une idée de localité, à savoir, en douze chambres (*perdahs*), vingt-quatre cabinets (*schôbahs*), et quarante-huit angles (*goûshahs*). Les douze perdahs, ou chambres, de ce système répondent aux douze modes de la musique arabe, et les quatre-vingt-quatre modes persans sont égaux aux quatre-vingt-quatre circulations des théoriciens arabes.

Les quatre-vingt-quatre modes persans, semblables aux cir-

(1) Les partisans d'une seule gamme donnée par la nature à tous les hommes, au nombre desquels se placent Kiesewetter et Lafage, n'ont pas saisi l'importance de ces faits, ou n'ont pas aperçu le principe qui les unit entre eux. En rapportant toute l'histoire de la musique à la gamme de la tonalité moderne, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, ils l'ont faussée et y ont jeté la confusion.

culations arabes, commencent tous par la note fondamentale de la onalité [musical notation] ou [musical notation], et les intervalles dont ils sont formés répondent à la division de l'octave en dix-sept intervalles, comme dans la tonalité arabe. Or cette tonalité a pour base la division du ton par tiers; d'où l'on peut conclure qu'elle est postérieure au système primitif de l'échelle divisée par quarts de ton. Nous avons à cet égard un renseignement tiré d'un très-ancien traité de la musique de la Perse, en persan, par Abou-Aloufa, fils de Sahid. Le titre de cet ouvrage est *Traité de musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts.* Il fut rapporté par Chardin, qui en donne la description (1), mais qui n'en a pas compris le sens. On y voit la figure du manche du luth, avec sa division et les noms des cordes ainsi que des cases. La doctrine d'*Abou-Aloufa* repose sur la division de l'octave en vingt-quatre parties ou quarts de ton. La musique, dit-il, est une ville divisée en *quarante-deux quartiers*, dont chacun a *trente-deux rues* (circulations ou gammes); d'où il suit que le nombre des modes fondamentaux et dérivés de la musique persane aurait été de *treize cent quarante-quatre!* Il est hors de doute que de tels nombres sont exagérés, et que tant de formes diverses n'ont pu être mises en pratique dans les gammes. On peut se rappeler à ce sujet ce que disent les commentateurs des Védas, dans l'Inde; de l'union des *ragas* et des *raginis*, dont les enfants sont en nombre immense et forment autant de modes dérivés. Le langage figuré des Orientaux se prête à toutes ces exagérations. Toutefois il ne faut pas oublier que les quatre-vingt-quatre gammes de la musique arabe, commençant par la même note, se transposent sur les dix-sept degrés qui divisent l'octave dans ce système, et forment un total de dix-sept gammes dans chaque mode, qui, multiplié par les douze modes de cette musique, produisent le nombre de deux cent quatre gammes, ayant toutes quelque différence à l'égard les unes des autres.

---

(1) *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient*, t. V, p. 106, pl. XXVI, édit. d'Amsterdam, 1711. Le manuscrit d'Abou-Aloufa est maintenant au Muséum britannique.

Toutefois, on pourrait arriver à des conclusions erronées si l'on établissait une proportion pour déterminer le nombre probable des formes de modes de la musique la plus ancienne de la Perse d'après le système de la tonalité arabe, en raison de la différence d'une échelle où l'octave est partagée en vingt-quatre intervalles, et d'une autre qui n'en a que dix-sept ; car ce n'est pas ce dernier système, relativement moderne, qui peut nous guider avec succès dans nos recherches, n'étant lui-même qu'une des transformations du système primitif. Le système tonal de l'Inde, d'une part, et celui qui passa de la Lydie dans la Grèce, doivent être notre point d'appui pour parvenir aussi près que possible de la certitude sur les bases de la tonalité persanne.

Le premier principe que nous rencontrons chez les Indiens, aussi bien que chez les Grecs, consiste à prendre pour son initial des modes principaux chacun des sept degrés d'une gamme donnée. Ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, cette gamme commençait en Perse par le son *la* , comme dans l'Inde, dans l'Asie Mineure, dans la Grèce, en Égypte, et comme chez tous les peuples sémitiques. Son nom zend nous est inconnu, ainsi que ceux des autres degrés de l'échelle ; mais son identité n'en est pas moins constatée. Ayant reconnu que la musique des Turcs est dérivée directement de la musique persane, nous avons à examiner si elle est en tout conforme à son origine. Il n'y a pas de doute à l'égard de la constitution enharmonique de l'échelle, divisée par quarts de ton ; mais ainsi que le fait voir la table de Toderini, rapportée dans ce chapitre, ce n'est pas la note fondamentale de la musique de tous les peuples orientaux qui est celle du système des Turcs : celle-ci, au lieu du *la*, est le *sol*. Le fait est confirmé par un traité de la musique turque composé par M. Antoine Murat, drogman de l'ambassade de Prusse à Constantinople, au commencement du dix-neuvième siècle (1). Rien n'indique l'époque où s'est opérée cette modification,

(1) Le manuscrit de cet ouvrage, assez mal en ordre, a été trouvé à Constantinople par M. A. d'Adelburg, qui en a publié une notice étendue, avec beaucoup d'extraits dans la *Revue esthétique de Vienne* (*Aesthetische Rundschau*, an. 1867), sous ce titre : *Einiges über die Musik der Orientalen, insonderheit über das dominirende persisch-türkische Tonsystem.* J'emprunte

qui n'a eu peut-être d'autre origine que la fantaisie d'un instrumentiste, dans l'accord de son tanbour. Ce qui semble autoriser cette conjecture, c'est que la tablature du tanbour turc, représentée dans le livre de Toderini (t. I, pl. 2), a pour note grave *fa*, et que les deux octaves de son étendue sont entre cette note et *fa* aigu.

Toutefois les théoriciens de la musique turque prennent *sol* pour point de départ de la gamme, et divisent son octave en 55 commas; ce qui n'est pas mathématiquement exact, car le comma est l'intervalle de deux sons dont le rapport est 81 : 80; en sorte que sa mesure est logarithme 81 — log. 80 = 0,017920, et qu'il faut à peu près 56 commas pour faire une octave. Ces théoriciens supposent leur octave comme étant composée de deux quartes justes ou tétracordes, lesquels sont séparés par l'intervalle d'un ton. Ils donnent à chacun des tétracordes 23 commas, disposés de cette manière : 1° de *sol* à *la*, 9 commas; de *la* à *si* ♮, 7 commas; de *si* à *ut*, 7 commas. Il en résulte que le ton de *sol-la* est juste; mais *si* est trop bas de deux commas; il partage la tierce mineure *la-ut* en deux intervalles égaux. Le ton intermédiaire *ut-ré*, qui sépare les deux tétracordes, est de 9 commas. 2° Dans le deuxième tétracorde, le ton de *ré* à *mi* est de 9 commas, et la tierce mineure *mi-sol* est partagée en deux intervalles égaux, chacun de 7 commas, à savoir, 7 commas de *mi* à *fa*, et 7 commas de *fa* à *sol*; d'où il résulte que le *fa* de la gamme turque est plus élevé que le *fa* de la gamme européenne. Enfin, par ces dispositions, les deux demi-tons *mi-fa* et *si-ut* ont disparu, et la quarte de trois tons *fa-si* n'existe plus.

---

des renseignements à ce travail intéressant, qui a paru dans les numéros de la *Revue esthétique*, n°s 4 à 20 (30 janvier — 31 mai).

Né à Constantinople, d'un père européen, M. Murat avait appris la musique dans sa jeunesse, et avait acquis de l'habileté dans cet art, qu'il cultivait également dans les systèmes de tonalité de l'Orient et de l'Europe. Lié avec l'abbé Toderini et avec Pierre Lampadario, premier chantre de l'église grecque à Constantinople, il fut initié par eux à la connaissance de la théorie de la musique turque. Il lut quelques-uns des livres originaux qui en traitent, et employa plusieurs années à la rédaction d'un traité sur ce sujet. Pendant près d'un demi-siècle, le manuscrit de cet ouvrage resta ignoré : M. d'Adelburg en ayant eu connaissance, pendant un séjour qu'il fit à Constantinople, en obtint la communication par l'influence de son oncle, le baron de Tecta, négociateur d'un traité avec la Porte, et en prit une copie, dont il a donné le résumé dans la *Revue esthétique*.

Si l'on veut retrouver les 55 commas de l'octave dans cette tonalité, il suffit de faire cette addition :

ton *sol-la*,	9	commas.
la-si,	7	idem.
si-ut,	7	idem.
ut-ré,	9	idem.
ré-mi,	9	idem.
mi-fa,	7	idem.
fa-sol,	7	idem.
Total....	55	commas.

Schamseddin, surnommé *el Saidovi* ou *Saidaoui*, parce qu'il était né à Saïda, ville de Syrie, et aussi *el Demeschki*, à cause de sa résidence habituelle à Damas, est l'auteur d'un des meilleurs traités arabes de musique. Sa doctrine est basée sur le système de dix-sept intervalles dans la division de l'octave (1); mais il connaît aussi le système persan, qu'il explique en plusieurs endroits de son livre. On y voit que cette théorie est conforme à celle de la musique turque; mais, ayant pour note initiale de la gamme *la*, au lieu de *sol*, la composition des tétracordes est inverse, quoique le principe soit le même, et que les deux altérations de *si* et de *fa* soient semblables. Les deux tétracordes de la gamme persane sont donc *la*, *si*, *ut*, *ré*; — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et les intervalles de ces notes sont ceux qu'on voit dans cette table :

la-si,	7	commas.
si-ut,	7	idem.
ut-ré,	9	idem.
ré-mi,	9	idem.
mi-fa,	7	idem.
fa-sol,	7	idem.
sol-la,	9	idem.
Total....	55	commas.

Les deux tétracordes de cette gamme persane, *la*, *si*, *ut*, *ré*, — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, seraient précisément ceux qui composent le mode hypo-

(1) Ce que La Borde a publié comme extrait de cet auteur, dans son *Essai sur la musique*, T. I, ne mérite aucune attention : il est de toute évidence que le traducteur de ces extraits n'a rien compris au sens du texte.

›n chez les Grecs, si le faux système des tétracordes conjoints n'a-fait imaginer, par les Grecs, de commencer chaque mode par la ıde note de la gamme.

ıe échelle comparative des gammes perso-turque et européenne ra plus sensibles les différences de leurs intonations ; la voici.

ÉCHELLE COMPARATIVE
des gammes.

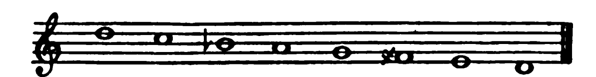
Gamme européenne	Gamme perso-turque	Noms persans des notes.
	La	Deighiáh.
	Sol	Gerdanieh.
		Ewidoch.
	Fa	
	Mi	Husseini.
	Ré	Névá.
	Ut	Fothiarghiáh.
	Si	Soghiáh.
	La	Deighiáh.

tableau démontre l'exactitude de l'assertion de Toderini, que ingt-quatre demi-tons de la première octave de l'échelle tonale ı musique perso-turque ne sont pas tous égaux (1). En effet, ıtervalles *la-si* et *fa-sol* n'étant pas des tons complets, les sons ›nus dans leur espace forment, de toute évidence, des interval-lus petits que les quarts de ton par lesquels les tons *ut-ré*, *ré-sol-la*, sont divisés.

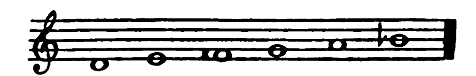
)uvrage cité, T. I, pp. 243-244.

La disposition de ces gammes turque et persane est en opposition avec le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave, où les deux demi-tons naturels de la gamme sont semblables à ceux de la gamme européenne. En reflechissant à cette anomalie, qui change la nature des tierces *la-ut* et *ré-fa*, il m'a paru qu'on peut y reconnaître l'influence du système de la tonalité mongole qui a pu s'exercer sur la musique persane après la conquête de la Perse par Gengis-Khan en 1225, et pendant la longue domination mongole sur cette contrée. On sait que les gammes de toutes les populations mongoles sont composées de cinq tons sans demi-tons; or les deux altérations par lesquelles les tierces *la-ut* et *ré-fa* deviennent presque majeures fo[nt] de *si-ut* et de *mi-fa* presque des tons.

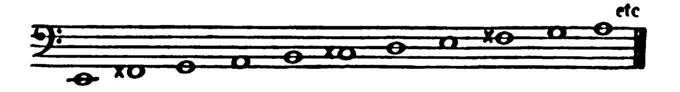
Quoi qu'il en soit de cette conjecture, on voit dans la tablatu[re] du luth de *Schirafi* (1) la même division de la gamme, avec le [...] élevé et le *si* baissé. Voici cette gamme dans le mode *rast* :



Deux instruments de musique des Arabes font voir que ces altérations singulières se retrouvent dans l'Asie occidentale et en Égypte. Le premier de ces instruments est le *rebâb,* dont la gamme est celle-ci, fixée par des cases sur la touche (2).



L'autre instrument est le *qânon* ou *kânon*, dont les demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sont évités en élevant *fa* et *ut* d'un *comma* (3), comme o[n] le voit ici :



(1) Kiesewetter, qui n'a pas eu connaissance de l'altération des deux cordes *soghiah* [...] *doch,* dans la tonalité persane, n'a donné que des traductions inexactes des gammes d[e] rafi dans les divers modes (*Die Musik der Araber; Beilagen,* p. 1).

(2) Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments de mu[sique] Orientaux* (Description de l'Égypte, E. M. XIII, p. 361.)

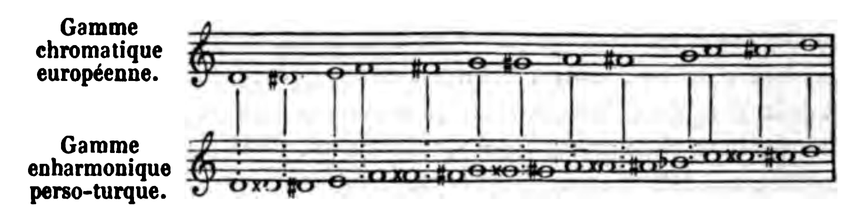
(3) *Ibid,* p. 323.

Ici encore nous sommes dans la nécessité de mettre la réalité des conceptions tonales de l'Orient à l'abri de dénégations souvent reproduites, sous le prétexte que ces conceptions ne sont que le produit de spéculations théoriques, sans application possible dans la pratique de l'art. J'ai déjà invoqué à ce sujet l'autorité de savants, bons musiciens, notamment Villoteau et Toderini, lesquels ont constaté par les instruments et par des épreuves réitérées l'existence de ces tonalités dans les chants des peuples de l'Égypte, de l'Asie occidentale et de la Turquie d'Europe. Nous pouvons maintenant joindre à l'appui de leur témoignage celui de M. Murat, dont toute la vie s'est écoulée à Constantinople et à Smyrne : lui aussi cultivait la musique qu'on entend en France, en Italie, en Allemagne, et le chant ainsi que les instruments en usage dans la Turquie lui étaient également familiers. Or voici ses paroles : « Il est difficile de bien juger des « choses dont on n'a pas l'habitude, ou dont on n'a pas une con« naissance suffisante. Les sons qui paraissent faux aux théoriciens « européens sont de grande importance et absolument nécessaires « pour la gamme des Turcs. Ainsi, on n'y pourrait faire entrer le *fa* « et le *si* de la gamme diatonique des musiciens de l'Europe sans « la rendre fausse et désagréable à l'oreille des Orientaux... Ce« lui dont l'oreille est habituée à saisir la signification des deux to« nalités comprend sans peine leurs nécessités respectives et ce qui « les rend si différentes l'une de l'autre. Je me suis avisé quelque« fois de jouer une mélodie turque sur le piano, mais le caractère « du chant était absolument gâté par le *si* et le *fa* de l'instrument ; « mon oreille en éprouvait une véritable souffrance. Par la même « raison, je ne pus jamais réussir à jouer une mélodie italienne sur « le tanbour turc ; car les deux systèmes de tonalité sont en oppo« sition inconciliable (1). »

L'auteur du traité de la musique turque d'où ce passage est tiré, ajoute qu'une autre cause de séparation absolue qui existe entre les deux tonalités se trouve dans l'usage fréquent que font les Persans et les Turcs de l'intervalle de quarts de ton, tandis que la musique européenne est essentiellement diatonique. Cependant, sans en expliquer la raison, au lieu de vingt-cinq sons qui dans

(1) *Aesthetische Rundschau, Wiener Wochenschrift;* 2[er] Jahrg. n° 17, 7 mai 1867, p. 139.

le système perso-turc doivent composer l'octave, il n'en donne que vingt-deux à l'échelle enharmonique qu'il offre comme exemple, et qui a pour note grave la *newa* (ré), la même que la *naoua* des Arabes, c'est-à-dire la deuxième corde double du tanbour. Cet exemple est celui-ci, traduit en notation européenne :



L'anomalie de ce système, dans une tonalité qui devrait être composée de vingt-quatre quarts de ton, provient de ce que la tablature du tanbour en usage dans la Turquie ne permet que la division conforme à l'échelle arabe par tiers de ton, à cause des difficultés de doigter sur le manche, suivant la remarque de Toderini (1). Le même auteur dit que la grande viole turque est le seul instrument qui permette de faire entendre avec justesse les quarts de ton.

La coïncidence de deux tonalités différentes et contemporaines, dans la pratique de la musique perso-turque, est de grande importance, car elle confirme par le fait ce que nous avons dit du penchant des peuples orientaux pour les petits intervalles des sons, quelles qu'en soient les proportions, et de leur antipathie pour la tonalité diatonique pure de l'Europe (2). Elle explique aussi les apparentes contradictions de doctrines qu'on a cru trouver dans les traités de musique de certains théoriciens persans. Ainsi que le déclare formellement le Farabi, l'accord des instruments variait en Perse d'une province à l'autre, au neuvième siècle (3) : dans l'une le système arabe était suivi, dans une autre on avait conservé l'ancienne échelle enharmonique de la Perse. Les auteurs de traités de musique nés dans le pays ont exposé la théorie et la pratique de l'art tantôt d'après un système, tantôt d'après l'autre. C'est ainsi que le grand encyclopédiste *El Kindi*, et son élève, *Ahmet Ben Mohammed Ben Merwan es*

(1) Ouvrage cité, p. 244.

(2) Cela a été déjà démontré par un passage du traité de musique de l'écrivain Arabe *El Farabi*.

(3) Voyez la note 3, p. 8 de ce volume.

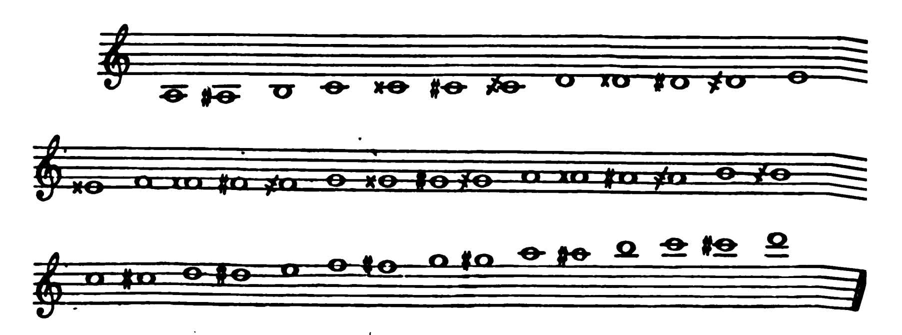
Serchafi, et plusieurs autres écrivains persans ont traité de la musique selon le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave, tandis que les livres d'*Abou Aloufa* et d'*Abdoulkadir Ben Isa* suivent la doctrine des vingt-quatre quarts de ton dans le même espace (1). Il est aussi des théoriciens persans qui ont essayé de faire une alliance entre la tonalité de la musique de l'Inde et les principes des musiciens de la Perse; parmi eux se distinguent particulièrement *Abou Sina*, auteur d'un traité de musique court, mais intéressant, et *Mirza-khan*, qui, dans son livre intitulé *Présent de l'Inde*, composé sous la domination mongolienne, a traité de la musique conformément aux principes exposés dans les traités hindous *Râgârnava* et *Ràgadarpana*, mais en y mêlant les théories de la Perse (2).

En résumant le contenu de ce chapitre, on arrive à la démonstration de la haute antiquité d'une échelle enharmonique de vingt-quatre quarts de ton par octave, chez les Aryas de la Perse; de la propagation de cette échelle dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, par les plus anciennes migrations; enfin, de l'identité de cette échelle avec celle de la musique turque. Après la conquête de la Perse par les Arabes, au septième siècle de notre ère, le système de musique des vainqueurs, basé sur l'échelle de dix-sept intervalles dans l'étendue de l'octave, devint en usage dans quelques provinces du pays, sans faire oublier toutefois l'ancienne échelle tonale, puisque les Turcs, après y avoir établi leur domination dès le dixième siècle, adoptèrent cette même échelle de vingt-quatre quarts de ton. Enfin, l'antiquité et l'identité de ces systèmes se démontrent encore par la notation grecque antérieure à Pythagore, c'est-à-dire au sixième siècle avant l'ère chrétienne, laquelle a été conservée par Aristide Quintillien et qu'on trouvera dans le septième livre de notre Histoire. Ce précieux monument fait voir que dans la plus ancienne tonalité des populations lydienne, phrygienne et grecque l'octave

(1) R. G. Kiesewetter n'a pas compris la division du monocorde de cet auteur, car il l'a rangé parmi ceux qui suivent le système arabe. Il n'a pas vu que toutes les divisions des intervalles pris sur le monocorde en quatre parties ne sont autre chose que des quarts de ton. Cependant la division du manche du luth par Schirafi, qu'il met en regard (*Die Musik der Araber*, tab. II et p. 33), aurait dû l'éclairer, car on y voit les deux demi-tons *mi-fa* et *si-ut* sous trois aspects différents, l'une moindre que le demi-ton juste, l'autre plus grand. Or, dans le système arabe les tons sont divisés par tiers, mais les demi-tons sont semblables à ceux de la musique européenne.

(2) W. Jones, *Asiatic Researches*, t. III, pp. 63, 65.

grave était divisée par quarts de ton, tandis que l'octave supérieure n'était composée que de demi-tons; or, le tanbour persan appelé *khoracany,* ou du Khoraçan, est exactement divisé de la même manière, sauf les quatre premiers sons, dont les intervalles sont des demi-tons, comme on le voit ici (1).



Le tanbour *bagdady*, ou de Bagdad, qui est celui des Turcs, *est,* comme on l'a vu (p. 356), accordé suivant le système arabe de dix-sept intervalles dans l'octave grave, et par demi-tons dans l'octave supérieure, ainsi que le fait voir la figure donnée par Toderini.

Enfin, la grande viole turque donne l'échelle divisée par quarts de ton dans l'octave grave, et par demi-tons dans l'octave supérieure.

L'analogie de l'ancienne échelle tonale grecque avec le tableau ci-dessus est ici saisissante. Ajoutons que les quatre cordes doubles du tanbour *kebyr tourky,* en usage dans la Syrie ainsi qu'en Égypte, ont sur chacune les quatre premiers sons par demi-tons, le ton qui vient ensuite divisé par tiers, les deux tons suivants divisés par quarts, le demi-ton divisé en deux, tous les autres tons divisés par tiers, et les six dernières notes placées à la distance de demi-tons (2).

Il est donc aussi démontré, par ces faits indiscutables, que les intonations antidiatoniques sont agréables aux populations orientales, et que le mélange de toutes ces intonations, de proportions différentes, n'a rien qui les blesse. La cause de ce penchant est dans le caractère sensuel des petits intervalles de son, et dans le rapport

(1) Un instrument de cette espèce fait partie de ma collection.

(2) Villoteau; *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*, dans la *Description de l'Égypte*, E. M. tome XIII, p. 257, édit. in-8°.

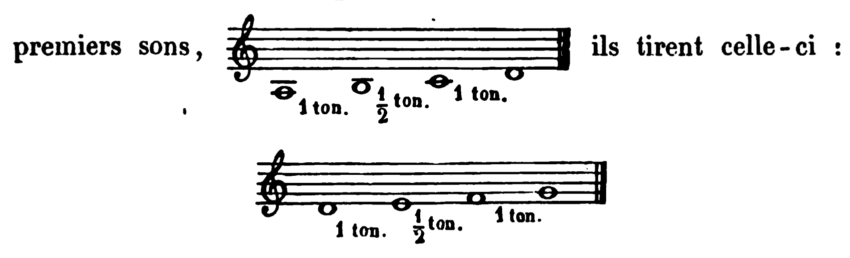
de ce caractère avec l'organisation physique des peuples de l'Asie.

Pour des oreilles européennes il ne résulte de l'audition de ces étranges successions de sons qu'une sensation d'intonations fausses, qu'on attribue à l'insuffisance du talent des musiciens de profession, mais qui en réalité sont conformes au système tonal de cette musique ainsi qu'à la tablature des instruments. D'ailleurs, cette musique, qui ne nous inspire que du dégoût, est une source de jouissances pour les habitants du pays.

CHAPITRE DEUXIÈME.

MODES DE LA MUSIQUE PERSANE ET TURQUE.

Les anciennes idées orientales, qui supposent des rapports intimes entre la musique et l'organisation de l'univers, le *Cosmos*, s'étaient popularisées en Perse aussi bien que dans l'Inde; plus tard elles ont passé chez les Turcs. D'après cette doctrine, les théoriciens de musique persans établissent des relations étroites entre les quatre premiers sons de la gamme et les quatre éléments (1). Ainsi, dans ce système, le premier son correspond à la terre; le second, à l'air; le troisième, à l'eau, et le dernier, au feu. Quant aux trois autres sons de la gamme, ils les font dériver de l'ordre des intervalles des quatre premiers. Ainsi, de cette suite des quatre premiers sons, ils tirent celle-ci :



Les rapports des sept sons étant trouvés, la théorie persane en établit de nouveaux entre eux et les sept planètes, de telle sorte que

---

(1) On sait que, dans l'ancienne physique on appelait *éléments* l'air, le feu, la terre et l'eau.

le son le plus grave ou le plus bas correspond à la lune et le plus élevé à Saturne.

Par une combinaison des sept degrés de la gamme qu'on vient de voir, la théorie perso-turque forme douze modes distincts les uns des autres par l'ordre des intervalles des sons, et les met en rapport avec les douze signes du zodiaque. C'est par ces rapports, suivant la vieille doctrine orientale, que la musique possède les qualités merveilleuses par lesquelles elle agit sur l'organisation humaine. La théorie procède de la manière suivante à la démonstration de sa thèse :

Le bélier Le lion Le sagittaire	sont en rapport avec le feu et avec la bile, ou le tempérament colérique.
Le taureau La Vierge Le capricorne	se rapportent à la terre et au tempérament mélancolique.
Les gémeaux La balance Le verseau	sont en rapport avec l'air et avec le tempérament sanguin.
Le cancer Le scorpion Les poissons	se rapportent à l'eau et au tempérament flegmatique.

Les douze modes, étant mis en rapport intime avec les signes du zodiaque, ont conséquemment, comme ceux-ci, des relations directes avec les quatre éléments et les quatre tempéraments. Donc, si le mode d'une mélodie répond au feu, son audition pourra porter jusqu'à la fureur une personne douée d'un tempérament bilieux, et l'on ne parviendra à la calmer qu'en lui faisant entendre une mélodie dont le mode corresponde à l'élément de l'eau et au tempérament flegmatique (1). Nous retrouverons chez les Grecs quelque chose de ces idées.

---

(1) Schamseddin al Saidoni al Demeschki, *Ketab fi marefat alangam v scharhha* (Livre des modes ou de la musique, etc). Mss. Bibl. impér. de Paris, n° 1214. — Le traité de musique dans l'Encyclopédie des Frères de la sagesse, en cinquante et un traités, est à la Bibliothèque de Gotha ; il a pour titre : *Ressail akhuan el safa.* — Ebn-Ali-Sina, ou Avicenne, philosophe, médecin et astronome, qui vivait à la cour du calife Haroun-al-Raschid, et fut célèbre pour son habileté dans la théorie et dans la pratique de la musique, a écrit un traité de cet art, dans lequel il expose toutes ces propriétés fabuleuses.

Dans les idées persanes, arabes et turques les signes du zodiaque répondent à certaines couleurs; ainsi le bélier au jaune, les gémeaux au vert, le lion au violet, le taureau au bleu d'azur, et de même pour les autres; d'où il suit que les modes musicaux, étant en relation avec ces signes, ont aussi leurs couleurs correspondantes. Cette idée de couleurs musicales fut même appliquée aux degrés de la gamme, comme on le voit dans cette gamme persane :



On verra en son lieu, dans cette Histoire, que les modes de la musique grecque ont eu aussi des couleurs dans les modifications de leurs formes : c'est de là qu'est venu le mot *chromatique*, de χρῶμα, couleur. Les idées de ce genre sont éminemment orientales; c'est de l'Asie qu'elles passèrent dans la Grèce avec le plus ancien système de tonalité.

Les sept sons représentés dans la gamme qu'on vient de voir sont appelés *les sept principes* par les théoriciens persans, parce que chacun d'eux peut être l'initial d'une série de modes.

Bien qu'aucun document ne soit parvenu jusqu'à nous concernant le système de formation et de classification des modes de l'ancienne musique des Perses, il n'est pas impossible en considérant avec attention son échelle générale des sons, et la rapprochant du système antique des modes musicaux de l'Inde, d'y reconnaître une origine commune et de retrouver sinon l'identité des formes primitives, au moins des gammes analogues. La tradition, d'ailleurs, si peu variable chez les populations asiatiques, nous offre un point d'appui qui ne doit pas être négligé : elle s'est conservée dans les écrits des théoriciens persans qui ont vécu depuis le troisième siècle de l'hégire jusqu'au neuvième (860 à 1458 de l'ère chrétienne).

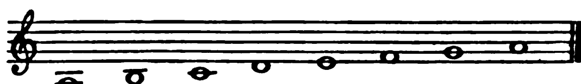
Quatre modes principaux engendrent tous les autres dans la tonalité de la musique persane, à savoir, le *rast*, l'*îrak*, le *zyrafkend* et l'*isfahan*. Ces noms ont été empruntés à la Perse par les Arabes pour les modes de leur musique; mais ils ont altéré les modes désignés par ces noms, pour les ajuster à leur division de l'échelle mu-

sicale en dix-sept intervalles. Or, les différences essentielles entre les tonalités arabe et persane sont de deux sortes : d'une part, l'octave de l'échelle musicale persane est divisée en vingt-quatre intervalles de quarts de ton, tandis que celle de la musique arabe se divise par quinze tiers de ton et deux demi-tons; en second lieu, les tierces entre *doighiah* (la) et *fothiarghiah* (ut), et entré *néwa* (ré) et *éwidoch* (fa) n'ont pas les mêmes proportions que ces intervalles de son dans la tonalité arabe. Il en résulte que les demi-tons *si-ut* et *mi-fa*, qui dans la musique arabe sont semblables à ceux de la musique européenne, n'existent pas dans le système musical persan, où *si* est à égale distance de *la* et d'*ut*, et *mi* à distance égale de *ré* et de *fa;* ce qui est démontré, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, par la répartition des commas de l'octave entre les divers intervalles qui la divisent. Les conséquences de ces différences essentielles de tonalité sont que les modes principaux de la musique persane, *rast, îrak, zyrafkend* et *isfahan,* ne sont pas identiques à ceux qui ont les mêmes dénominations chez les Arabes. L'habitude contractée dès l'enfance chez les deux nations d'entendre et de produire les nuances différentes d'intonation des mêmes notes peut seule expliquer ces anomalies constatées par la théorie.

FORMES DES MODES PRINCIPAUX DE LA MUSIQUE PERSANE.

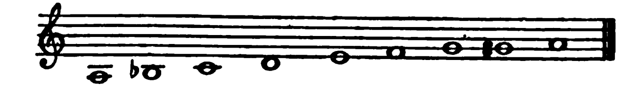


Mode *rast.*



Ce mode ne diffère du deuxième ton du plain-chant que par les intonations des deuxième et cinquième notes : *la, ut, ré, fa, sol, la,* sont en parfaite justesse avec les mêmes notes européennes; mais *si* et *mi* sont au-dessous de l'intonation de ces notes dans nos gammes. Chez les Arabes les intervalles *si-ut* et *mi-fa* sont élargis, dans le mode *rast*, en élevant *ut* et *fa* d'un tiers de ton.

Mode *îrak.*



Ce mode a, comme on voit, neuf notes dans l'octave au lieu de huit; les formes des mélodies persanes justifient cette surabondance. Lorsque le chant ne dépasse pas la septième note, ou plutôt lorsqu'il ne s'étend pas jusqu'à la dernière note de l'octave, c'est cette septième note qui est employée, comme on le voit ici :

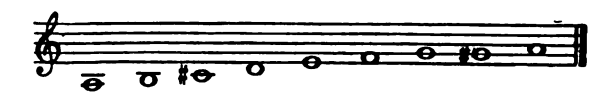


Mais lorsque la mélodie va jusqu'à la note supérieure de l'octave, c'est la huitième qui est caractéristique, comme dans cet exemple :

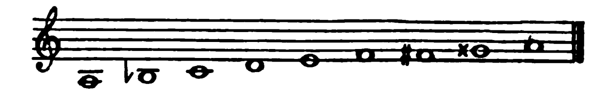


Le mode *éraq* des Arabes est l'*irak* des Persans, mais avec les modifications qui résultent de la différence des échelles tonales. Comme dans le mode *rast*, les Arabes égalisent en partie les intervalles persans de *si* ♭-*ut* et *mi-fa*, en baissant le *si* ♮ d'un tiers de ton, et élevant *ut* et *fa* d'un tiers de ton. A vrai dire, ce n'est que par ces intervalles que les oreilles européennes sont blessées d'un défaut de justesse, car toutes les autres notes répondent exactement à celles de nos gammes.

Mode *zyrafkend.*

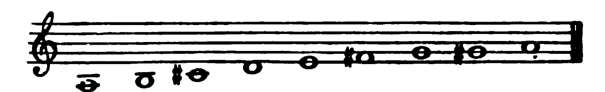


Les observations faites sur les modes *rast* et *irak* sont applicables à celui-ci; le second degré et le cinquième sont toujours trop bas au point de vue de la musique européenne, mais toutes les autres notes sont justes. A l'égard des septième et huitième degrés, ce qui a été dit pour le mode *irak* leur est applicable dans celui-ci. Le mode *zyrafkend* des Arabes a des différences plus considérables avec celui des Persans qu'avec ceux qui précèdent. Il paraît nécessaire de le reproduire ici pour la comparaison.



On y voit que le troisième degré n'étant point élevé d'un demi-ton, une compensation s'établit en baissant le second degré d'un tiers de ton ; mais les différences sont plus considérables entre les septième, huitième et dernière notes.

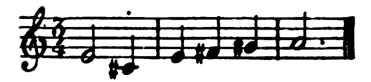
Mode *isfahan*.



Dans ce mode, la gamme de neuf notes est encore justifiée par l'emploi distinct des sons 7 et 8, en raison des formes de la mélodie; car si le mouvement est descendant, le son 7 est employé, comme dans cet exemple :



Mais si le mouvement est ascendant, c'est le son 8 qui devient nécessaire, comme on le voit ici.



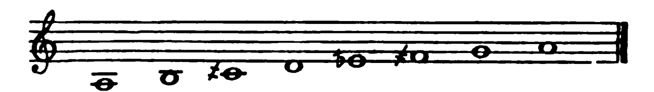
Les notes caractéristiques du mode *isfahan* sont la troisième et la sixième. Le mode du même nom dans la musique des Arabes ne diffère de celui des Persans qu'en ce que les notes 3 et 6 ne sont élevées que d'un tiers de ton, au lieu d'un demi-ton.

L'exposé de la constitution des quatre modes principaux de la musique, qu'on vient de voir, prouve que la tonalité de cette musique n'aurait rien d'étrange pour l'oreille d'un Européen si la deuxième et la cinquième notes de l'échelle générale n'étaient sensiblement plus basses que dans la nôtre, et s'il ne résultait de cette anomalie que les deux demi-tons de la gamme n'existent plus, et que leur altération a donné naissance à des intervalles bâtards, qui ne sont ni des tons ni des demi-tons. Quelle que soit la bizarrerie de ce fait, et en dépit de l'impression pénible qu'il peut produire sur nous, ce même fait est une nécessité pour les populations persane et turque.

Huit modes secondaires, appelés *rameaux* par les théoriciens per-

sans, dérivent des quatre modes principaux dont on vient de voir les formes. Deux de ces modes proviennent du rast; leurs noms sont *zenkla* et *ischak*. Les gammes de ces modes n'ont que huit notes comme celle du mode *rast*, mais quelques-unes de ces notes sont altérées d'un quart de ton.

Mode *zenkla*.



Dans cette notation, le signe ≠ représente le demi-dièse, ou le quart de ton ascendant, et le signe ♭ le demi-bémol, ou le quart de ton descendant.

Il est à remarquer que l'idée de *modes principaux* et de *modes secondaires* est commune aux Persans et aux Indiens, chez qui on l'a trouvée dans le livre précédent, et que la différence de ces modes primitifs et dérivés consiste, chez les deux peuples, dans des altérations de quelqu'une des notes du mode principal dans le mode secondaire.

Le mode *zenkla* des Arabes ne diffère de celui des Persans que par la nature de l'altération, laquelle est d'un tiers de ton au lieu d'un quart.

Mode *ischak*.



Le mode *ischak* est celui que les musiciens persans ont employé de préférence pour les chansons d'amour, à cause du caractère passionné qui résulte des deux intervalles affectés d'une double altération.

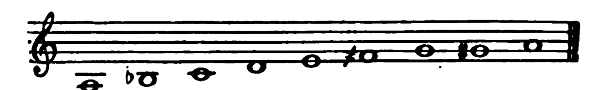
On remarque que la première note et la quatrième de la gamme ne sont jamais altérées dans les modes persans, parce que ces deux notes doivent toujours former une quarte pure.

Le mode *o'chaq* des Arabes est l'*ischak* des Persans, car les mêmes notes subissent l'altération dans l'un comme dans l'autre, conformément à l'échelle tonale de deux nations; ainsi les altérations ascen-

dantes et descendantes d'un quart de ton dans le mode persan sont d'un tiers de ton dans le mode arabe.

Les deux modes dérivés de l'*îrak* sont le *mahyah* et l'*abouseylyk*. Ces modes, comme tous les autres, ont passé de la Perse dans l'Arabie; cependant le *mahyah* a subi une transformation dans le *mahyar* arabe, dont la gamme n'a que huit notes, au lieu de neuf. Les notes caractéristiques des modes principaux de la musique persane ne s'altèrent pas dans les modes dérivés; mais toutes les autres notes peuvent être altérées d'un quart de ton ascendant ou descendant. C'est pour ce motif que les deux notes de l'îrak sont conservées intactes dans le *mahyah* et dans l'*abouseylyk*.

Mode *mahyah*.



Ainsi qu'on le voit dans cette notation, l'altération qui donne à ce mode sa forme particulière est à la sixième note : c'est par là seulement qu'il se distingue du mode principal *îkra*.

Mode *abouseylyk*.

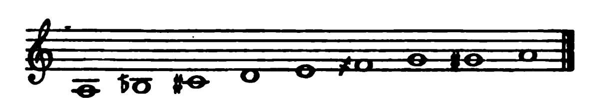


L'*abouseylyk* a subi chez les Arabes une modification semblable à celle du *mahyah*, car sa gamme est aussi réduite à huit notes. L'altération est de même à la cinquième note; mais, par une singularité bien remarquable dans la musique arabe, au lieu d'être d'un tiers de ton, elle est d'un demi-ton, étant représentée par le bémol. C'est le son 10 de l'échelle générale des 40 sons de cette musique.

Les modes dérivés du *zyrafkend* sont le *bouzourk* et le *réhaouy*. Comme le mode principal, les deux modes secondaires ont la gamme composée de neuf notes. Ils diffèrent en cela des modes qui portent les mêmes noms dans la musique arabe, car si la gamme du *bouzourk* a neuf notes, celle du *rahaouy* n'en a que huit. En général, il y a

plus de régularité et d'ordre logique dans la génération des modes persans que dans les arabes, si toutefois il n'y a pas de nombreuses fautes faites par les copistes dans les chiffres arabes qui désignent les sons.

Mode *bouzourk.*



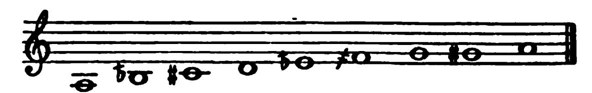
On reconnaît dans ce mode secondaire la source dont il sort, nonobstant les deux altérations de la seconde et de la sixième notes : il n'en est pas de même du mode *bouzourk* arabe, dans lequel il ne reste rien des caractéristiques du *zyrafkend*, qui est reproduit ici, pour en faire la comparaison.

Mode *bouzourk* arabe.



Les quatre premières ont, en dépit des altérations, de l'analogie avec le mode principal; mais il est impossible de reconnaître celui-ci dans les cinq dernières notes, d'où les caractéristiques ont disparu.

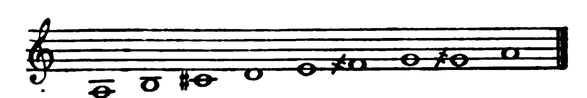
Mode *réhaouy.*



Trois altérations des notes du *zyrafkend* se font remarquer dans le rahaouy; néanmoins on en reconnaît facilement le caractère. Ce caractère est aussi moins altéré dans le *rahaouy* des Arabes qu'il ne l'est dans le *bouzourk*, quoique sa gamme soit bornée à huit notes.

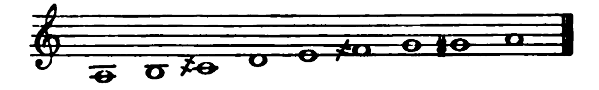
Les modes dérivés de l'*isfahan* sont le *naoua* et le *hosseyny*. Ces modes secondaires complètent le système des douze modes qui sont le fondement de toute la musique perso-turque.

Mode *naoua.*



Le mode *naoua* des Arabes n'a pas de rapport avec celui-ci : on tro
verait plus d'analogie entre le mode *naoua* persan et la quatriè
circulation du mode arabe *o'chaq*, quoiqu'il n'y ait que huit no
dans celui-ci.

Mode *hosseyny*.

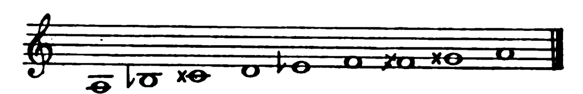


Le mode *hosseyny* des Arabes n'a quelque ressemblance avec celui des Persans que dans sa quatrième circulation, dont la gamme est composée de neuf notes : il n'y manque que l'élévation de la troisième note.

Les théoriciens persans ajoutent à ces douze modes six modes mixtes, dont chacun est formé du mélange de deux des douze premiers. Schamseddin, qui, bien qu'il ait écrit en arabe, a traité spécialement de la musique persane, donne à ces six modes le nom d'*évaza*, c'est-à-dire *composés*. Il dit bien de quels modes principaux et secondaires est composé chacun des modes mixtes, mais il n'explique pas la manière dont se fait la jonction de deux modes, pour en former un troisième. Les noms par lesquels il désigne les modes mixtes ne révèlent rien à ce sujet : il y a peu d'intérêt à savoir que du *rast* et de l'*irak* se forme le *névrouz*, du *zyrafkend* et de l'*isfahan*, le *schehémaz;* du *bouzourk* et du *zenkla*, le *salmeck;* du *rahaouy* et de l'*hosseyny,* le *zerkeschy;* du *mahyah* et de l'*abouseylik,* le *higiaz* ou *hygiaz* (1) ; enfin, du *naoua* et de l'*ischak*, le *coucht*, ne sachant quelles sont, en définitive, les gammes qui produisent ces associations. A ce dernier mode mixte s'attache pourtant l'intérêt d'une révélation, car la musique arabe a une gamme du mode *coucht* avec ses diverses modifications appelées *circulations*. Ce mode vient de l'*ischak*, dont la gamme n'a que huit sons, comme l'*o'chaq* des Arabes ; mais la gamme du *naoua* a neuf sons dans le système persan ; la gamme du mode

(1) *Hygiaz* ou *Hedjaz* est la grande contrée de l'Arabie où est située la Mecque. Il paraît assez bizarre que ce nom de mode se trouve en Perse, et qu'il ne figure pas dans la nomenclature des modes arabes. Le Persan Mirza-Khan, dont on a un traité de la musique indienne, mentionne ce mode comme ayant été introduit dans l'Inde par les musulmans vers le XXX[e] siècle de la chronologie hindoue. Cf. W. Jones, *Asiatic Researches. On musical modes of the Hindus*, t. III, p. 71.

coucht doit donc avoir aussi neuf notes. C'est en effet ce nombre de sons qui composent la gamme du même mode dans le système tonal arabe, sous cette forme :



Or, les quatre premières notes de cette gamme, lesquelles forment la quarte fondamentale de la musique arabe comme de la musique persane, n'existent pas exactement dans le mode *naoua* arabe, tandis que les cinq dernières notes sont identiques à celles du même mode, dans la dixième circulation. D'autre part, le mode *o'chaq* arabe offre des analogies avec la première quarte du mode *coucht*. On peut donc conclure de ce rapprochement, avec une probabilité suffisante, qu'un des deux modes qui concourent à la formation d'un troisième fournit la quarte fondamentale et l'autre la quarte supérieure, sans se combiner d'aucune autre manière.

De tout ce qu'on vient de voir résulte la preuve, contre l'opinion commune, que la tonalité de la musique persane est différente de la tonalité arabe, et qu'elle repose sur d'autres principes. S'écartant l'une et l'autre de la tonalité purement diatonique, par leurs petits intervalles intermédiaires des tons, ces deux musiques affectent les oreilles européennes des mêmes impressions du défaut de justesse lorsque se produisent ces intonations étranges ; cependant les connaisseurs, entre lesquels on peut citer William Gore Ouseley, avouent qu'il y a plus d'agrément dans le chant persan que dans l'arabe.

Comme les modes de la musique arabe, ceux de la musique perso-turque se transposent sur les divers degrés de l'échelle générale des sons, c'est-à-dire sur les vingt-cinq degrés qui forment les vingt-quatre quarts de ton contenus dans les limites de l'octave. Si l'on cherchait le nombre de modes qui résulterait, en théorie, de la transposition des douze modes principaux et secondaires sur ces vingt-cinq degrés, on arriverait au chiffre de *trois cents*, et si l'on y ajoutait le produit des six modes mixtes, on trouverait *quatre cent cinquante gammes* qui différeraient les unes des autres par quelque particularité. Certains auteurs de traités de musique en langue persane ont encore exagéré le nombre des modes ; car on a vu, dans le premier chapitre de ce sixième livre, que le théoricien *Abou-Aloufa* en compte *treize*

cent quarante-quatre; mais les musiciens ne reconnaissent que les douze modes principaux et secondaires : ils déclarent que toute leur musique y est renfermée.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA MESURE ET DU RHYTHME DANS LA MUSIQUE PERSO-TURQUE.

Dans le troisième chapitre du cinquième livre de cette Histoire générale de la musique, nous avons dit que les principes de la mesure du temps musical sont de nécessité absolue pour tous les peuples, et qu'il n'y en a pas d'autre que les divisions binaire et ternaire d'une durée quelconque. Si certaines mélodies des peuples orientaux, des Finlandais et des Serbes, semblent faire exception à ces règles éternelles, nous avons fait voir que les anomalies ne proviennent que de certains modes particuliers de combinaisons des deux principes fondamentaux, et que ces combinaisons, en apparence exceptionnelles, peuvent satisfaire le sentiment rhythmique si elles ont une certaine durée pendant laquelle l'ordre symétrique s'établit pour l'oreille. C'est ainsi qu'il a été démontré, dans le livre précédent, que les airs à cinq temps ne sont que des arrangements alternatifs des mesures à deux temps et à trois, de même que les mélodies populaires en mesure à sept temps ne sont autre chose que des combinaisons régulières de mesures à quatre temps et à trois.

Si la mesure du temps musical ne peut avoir d'autres principes que les divisions binaire et ternaire, le rhythme n'a pas, dans sa conception générale, la même simplicité, car il peut se former d'une multitude de combinaisons. Ainsi qu'on l'a vu dans le chapitre cité précédemment, le rhythme est de deux espèces, à savoir le rhythme des temps dans la mesure, et celui du nombre des mesures dans les phrases qui composent la période mélodique; or, si tous les peuples ont, à des degrés divers, le sentiment du rhythme de la mesure, il n'en est pas de même du rhythme des phrases. Dans la musique parvenue à l'état d'art véritable, telle qu'elle existe en Europe, les deux genres de rhythme sont également nécessaires; il n'en est pas de même pour les chants des peuples qui ne sont pas parvenus à la formation d'un

art semblable, et chez qui la musique est restée à l'état instinctif d'expression des sentiments. L'antiquité n'alla pas au delà de cette conception bornée des combinaisons de sons, et c'est encore dans ces conditions que se trouve l'immense majorité de l'espèce humaine.

Les peuples anciens, particulièrement les Indiens, les Grecs et les Latins, avaient une poésie métrique dans laquelle l'accentuation et la quantité n'étaient pas soumises à la symétrie rigoureuse du rhythme musical, bien que les deux arts soient régis par les mêmes lois dans la division du temps. Ainsi les dactyles et les spondées sont des quantités binaires; l'iambe et le trochée des quantités ternaires; mais les combinaisons de pieds dans les vers ne correspondent pas théoriquement aux développements rhythmiques des phrases de la mélodie; car la symétrie du rhythme musical appliquée au chant de la poésie exigerait la régularité dans le nombre des syllabes et dans le placement de l'accent, ce qui n'existe ni dans la poésie grecque ni dans la versification latine. Les Indiens des temps anciens avaient la régularité du nombre des syllabes; ce qui, comme on l'a vu, permettait de mettre en rapport symétrique la poésie sanscrite avec la période mélodique.

Bien que les monuments connus de la langue zend des anciens Perses ne soient pas en assez grand nombre pour que son système de versification ait été étudié, il y a lieu de croire que ce système était analogue à celui de la langue sanscrite, avec laquelle le zend avait des rapports, de même que le *parsi* en eut plus tard avec le *prâcrit;* d'où l'on peut conclure l'analogie de la mesure musicale et du rhythme des chants de la Perse avec ceux de l'Inde, dans les temps les plus anciens. Le grand nombre de mélodies persanes qui s'introduisirent longtemps après dans l'Inde, et qu'on y entend encore, démontre que cette analogie n'a pas cessé entre le persan moderne et l'indoustani. Quant au persan, relativement moderne, quoiqu'il soit issu des anciennes langues du pays, il a été modifié et s'est rapproché étroitement de l'arabe pendant la longue durée du Califat, et le système métrique de la poésie des deux langues est identique (1). Or, le système métrique des Arabes et des Persans a le grand avantage d'offrir

(1) M. Garcin de Tassy, *Mémoire sur la métrique arabe adaptée à l'indoustani*, dans le *Journal asiatique de* 1832.

une régularité rhythmique favorable à la mélodie, ainsi que cela va être établi.

Les éléments de la métrique persane sont de six espèces : ils se représentent ainsi : (-); (⏑ ⏑); (⏑ -); (- ⏑); (⏑ ⏑ -); (⏑ ⏑ ⏑ -).

De la combinaison de ces éléments, les Persans et les Arabes ont formé seize mètres qui vont être considérés au point de vue de la musique (1).

Le premier mètre est celui-ci : ⏑ - - | ⏑ - - -, répété quatre fois pour la construction du vers, qui musicalement peut être noté de cette manière :

Par la continuation, le rhythme mélodique devient régulier.

Le second mètre a cette forme : - ⏑ - - | - ⏑ - | répétée quatre fois. Son rhythme musical peut être celui-ci :

La forme du troisième mètre est celle-ci : - - ⏑ | - ⏑ répétée quatre fois. Ce mètre peut être rhythmé musicalement de cette manière :

Le quatrième mètre, qui se répète six fois dans la construction du vers, est celui-ci : ⏑ ⏑ - ⏑ -; il peut donner lieu à ce rhythme :

Le cinquième mètre est le précédent retourné; il a cette forme ⏑ - ⏑ ⏑ - six fois répétée. Son rhythme musical peut être ainsi formulé :

---

(1) M. Charles Schier, *Grammaire arabe*, Dresde, 1849, pp. 439-440. — Voir le traité d'Abd-el-kadir ou Abd-el-kader Ben Gaibi; sur les règles de la composition de la musique et du mètre, en persan, à la Bibliothèque publique de Leyde, n° 1601 des manuscrits.

Le sixième mètre, qui a cette forme ᴗ - - -, et qui se répète six ois, ne peut être rhythmé musicalement que dans la mesure ternaire, comme on le voit ici :

Il en est de même du septième mètre dont la forme est - ᴗ - -, et ui se répète six fois.

Le huitième mètre est du même système ; sa forme est - - ᴗ - ; elle e répète six fois, et son rhythme musical ne peut être que celui-ci :

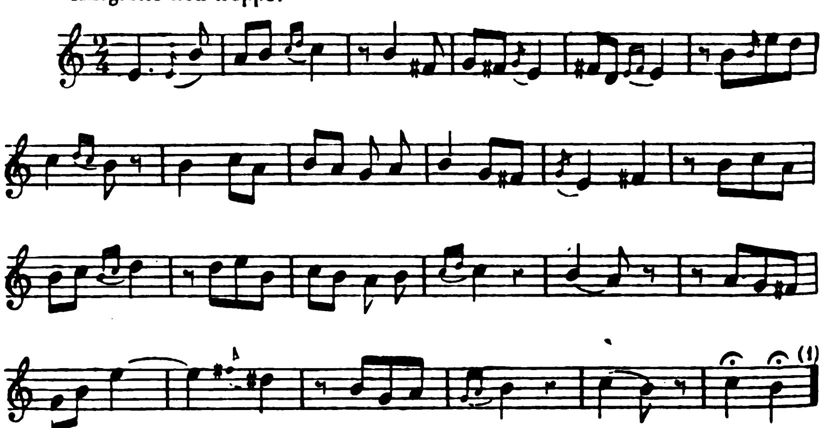
Les six mètres, de 9 à 14, sont des combinaisons des sixième, eptième et huitième, comme on le voit dans ces exemples :

Le quinzième mètre, dont la forme est ᴗ - -, répétée huit fois, ne eut être rhythmé musicalement que dans la mesure à deux temps, omme on le voit ici :

Enfin, le seizième mètre, qui a cette forme - ᴗ - répétée huit fois, doit être aussi rhythmé à deux temps, de cette manière :



Ainsi qu'on le voit, ces rhythmes se font remarquer par une grande régularité : ce n'est pas à dire pourtant qu'ils soient mis en usage dans ces formes invariables par les compositeurs de mélodies persans et arabes, car il en résulterait une monotonie fatigante. Les poëtes mêlent les mètres dans leurs vers, et les musiciens ne sont pas très-scrupuleux à l'égard de la prosodie. Ils ne se préoccupent guère non plus de la correspondance des nombres de mesures dans les phrases, et même il leur arrive parfois de pousser à l'excès l'indifférence à ce sujet; ce qui donne à leurs mélodies un caractère de singularité pour des oreilles européennes. Voici un exemple de ces mélodies absolument affranchies du rhythme de nombre dans les phrases : c'est une chanson persane recueillie à Chiraz par Gore Ouseley.



A une première phrase de deux mesures répond une de trois; puis vient une autre phrase de deux mesures suivie d'une phrase de quatre, dont le sens reste suspendu; à celles-ci succède une phrase de deux

(1) Les paroles persanes de cette mélodie signifient :
« Qu'il est cruel de se séparer! Je ne puis supporter avec résignation ce malheur d'être « éloigné de ma bien-aimée : que ne puis-je mourir! oh ! oh ! »

mesures suivie d'une phrase de trois, puis une de quatre ; puis vient une phrase de deux, et le chant se termine par deux mesures séparées qui ne sont que des exclamations.

Les Persans ont un système de composition des mélodies fort compliqué, qui détermine à la fois le genre de mesure, le mouvement vif ou lent, et le nombre de mesures qui doivent entrer dans la pièce. Toutes ces choses sont indiquées par un nom spécial : il existe, dans plusieurs traités de musique en langue persane (1), des tables de ces noms, avec leurs diverses significations. Plusieurs choses paraissent inexplicables dans ces tables ; par exemple, on ne comprend pas qu'il y ait des mélodies d'une et de deux mesures, ni qu'on puisse faire des divisions exactes de treize huitièmes et de vingt-cinq huitièmes d'une unité de temps donnée, ce qui est cependant indiqué dans les tables reproduites par M. Murat, dont il a été parlé dans le premier chapitre de ce sixième livre. La table des noms donnés aux mélodies, avec les diverses significations de chacun, paraît avoir néanmoins assez d'intérêt pour être présentée ici, comme un complément de ce qui précède, concernant la mesure et le rhythme des mélodies persanes et turques.

TABLE DES NOMS DES MÉLODIES PERSO-TURQUES,

avec les règles de leurs mesures, mouvements et nombres de mesures.

1. Zarbi Felih,	*allegro moderato,*	à	$\frac{2}{4}$,	composé de	44	mesures.
2. Berewschau,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	8	»
3. Zendochir,	*larghetto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	20	»
4. Sakit,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	24	»
5. Hafif,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	16	»
6. Mahamés,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	16	»
7. Reméł,	*larghetto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	14	»
8. Tschenber,	*andante grazioso,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	12	»
9. Deuri-kebir,	*andante amoroso,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	7	»
10. Fahlé,	*larghetto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	5	»
11. Dü-sek,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	2	»
12. Tschirté-dü-sek,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	2	»
13. Hawi,	*allegro moderato,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	32	»

(1) Voir particulièrement le traité manuscrit de Makrisi (n° 1062 de la Bibl. de Leyde).

14. Zarbein,	*andante,*	à	$\frac{2}{4}$,	composé de	15	mesures.
15. Frengi-tschin,	*andante,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	6	»
16. Frengi-feri,	*andante,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	7	»
17. Nim-sakil,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	12	»
18. Nim-hafif,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	8	»
19. Feri-mahamés,	*allegretto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	8	»
20. Hezédsel,	*andante grazioso,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	5	»
21. Akiak-berewschau,	*larghetto,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	13	»
22. Akiak-semasé,	*allegretto,*	»	$\frac{8}{10}$ (?),	»	1 (?)	»
23. Akiak-fahlé,	*allegretto,*	»	$\frac{12}{8}$,	»	1 (?)	»
24. Ewzát,	*allegretto,*	»	$\frac{13}{8}$ (?),	»	2 (?)	»
25. Dewré-rewán,	*allegretto,*	»	$\frac{13}{8}$ (?),	»	2 (?)	»
26. Turki-zarb,	*adagio,*	»	$\frac{25}{8}$ (?),	»	1 (?)	»
27. Jeürük-semasi,	*allegro,*	»	$\frac{3}{4}$,	»	1 (?)	»
28. Sengin-semasi,	*larghetto,*	»	$\frac{3}{4}$,	»	2 (?)	»
29. Ewfir,	*allegretto,*	»	$\frac{5}{8}$,	»	4	»
30. Soffiány,	*moderato,*	»	$\frac{2}{4}$,	»	1 (?)	»
31. Asidschy-soffiany.	*allegretto,*	»	$\frac{9}{8}$,	»	1 (?)	»

Il est vraisemblable que les dix derniers noms de ce tableau, dont les divisions de temps et les nombres de mesures se présentent comme des énigmes, se rapportent à des interruptions expressives pour les paroles ou simplement fantaisistes, dans lesquelles les régularités de nombres disparaissent momentanément de la mélodie. Les voyageurs ont souvent remarqué, en effet, des perturbations de mouvement dans le chant des Orientaux, et même des suspensions plus ou moins prolongées, après lesquelles la mélodie reprend son allure primitive.

CHAPITRE QUATRIÈME.

LES MÉLODIES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE. — LEURS FORMES. — LEUR CARACTÈRE.

La situation de la musique dans la Perse était inconnue, même en Orient, avant que les Arabes eussent fait la conquête de ce pays, l'an 652 de l'ère chrétienne. Ils y trouvèrent l'art musical plus avancé que dans le reste de l'Asie, et reçurent des Persans les modèles de

leurs modes avec leurs dénominations, la plupart des instruments qu'ils possèdent encore, et ce furent les poëtes chanteurs persans qui leur apprirent l'art d'assouplir leur voix, jusqu'alors inculte et rude.

Les progrès des Arabes dans cet art nouveau furent rapides, et bientôt il y eut parmi eux des artistes qui excitèrent l'admiration de leurs contemporains; mais ils ne purent oublier que les Persans avaient été leurs maîtres. Ceux-ci brillèrent aussi à la cour des califes, dans le même temps que leurs élèves et émules arabes. Une immense quantité de chansons d'amour et autres fut produite dans les premiers siècles du califat, tant par les poëtes et musiciens de l'Arabie que par ceux de la Perse. Les poésies de la plupart de ces chansons ont été recueillies par un Persan, ou du moins par un chanteur originaire de la Perse. Cet homme, nommé *Abou el Furadj Ali ben el Hosseyny*, est connu sous le nom d'*Ali d'Hispahan*, parce que sa famille avait vécu dans cette ville. Il naquit à Bagdad l'an 284 de l'hégire (897 de l'ére chrétienne) et mourut dans l'année 356 (966), après avoir employé cinquante ans à former son recueil de chants, lesquels sont accompagnés de notices sur les poëtes, auteurs de ces pièces, et sur les musiciens qui en ont composé les mélodies. Ce recueil précieux a pour titre *Kittab el Aghani* (1).

Le génie persan a eu sa part, pour la poésie et la musique, dans cette époque prodigieuse de gloire, de prospérité et de progrès dans les arts et les sciences, que signale l'histoire du califat, alors que toute l'Europe était ignorante et barbare. Le cinquième livre de notre Histoire renferme sur ce sujet des renseignements suffisants qui ne doivent pas être reproduits ici.

Après la décadence et la chute du califat, et lorsque la Perse fut tombée sous la domination des Osmanlis, puis des Mongols, le silence se fait sur la situation de la musique dans ce pays jusqu'au moment de la prise de Bagdad, par Amurat IV. Alors, cinq musiciens persans, emmenés de cette ville par le vainqueur, allèrent à Constantinople faire l'éducation musicale des Turcs, et y portèrent, avec leur système tonal, leurs cantilènes passionnées.

Chardin, qui habita la Perse pendant près de dix ans, et qui a

(1) C'est ce même recueil qui a été publié par le professeur Kosegarten sous ce titre : *Alii Hispahanensis liber cantilenarum magnus ex codicibus manuscriptis arabice editus. Gripswaldiæ*, 1840 *et ann. seq.* in-4°.

bien observé les mœurs du peuple de cette contrée, est le premier voyageur qui a fourni quelques renseignements sur la musique persane. Ce qu'il en dit ne manque pas d'exactitude, mais ce sujet n'étant qu'accessoire dans ses études sur la politique et les mœurs de la Perse, il l'a simplement effleuré. Dans son livre se trouve une chanson persane notée, la première qui fut connue en Europe et que J.-J. Rousseau a reproduite dans son Dictionnaire de musique. On serait dans une erreur profonde si l'on se persuadait que ce chant, tel qu'il est rapporté par Chardin, a le caractère d'une mélodie orientale, bien que le fond en soit réel; car jamais les Orientaux n'ont eu le chant simple et réduit à ses notes radicales, comme on le trouve dans le morceau publié par le voyageur. Les Persans ont pour le chant le même goût, les mêmes habitudes que les Arabes et tous les autres Asiatiques : ils le surchargent d'ornements de tout genre. Sir William Gore Ouseley, qui a parcouru la Perse en orientaliste instruit et qui savait la musique, s'explique à ce sujet d'une manière catégorique. « Quoique leur chant (des Persans) soit toujours extrêmement éner-« gique, dit-il, leurs airs ne sont guère qu'une suite de trilles et de « broderies (1). »

Ce goût général des ornements du chant et du jeu des instruments est inséparable de la conception de la musique pour les peuples de l'Orient, ainsi qu'on l'a déjà vu dans le cinquième livre de cette Histoire. Pour eux, ces ornements ne sont ni des trilles, ni des groupes de broderies, ni des chevrotements; ils sont la musique même, l'ensemble de la phrase et la signification de la mélodie. Ce serait en vain que, pour noter leurs airs, on leur demanderait de faire entendre le chant simple et dégagé de ces sons parasites; ils ne comprendraient pas l'objet de la demande. Il en est de cela, pour leur sentiment musical, comme du nasillement dans le chant, qui leur paraît être non-seulement une beauté, mais la nécessité absolue de la qualité des sons; et ce goût, ce n'est pas seulement chez la race sémitique qu'on le trouve; les moines grecs, les Arméniens, les prêtres de l'Abyssinie, les Juifs de l'Asie et de l'Égypte, tous surchargent leurs chants de tous les genres d'ornements dont il vient

(1) Although the singing was always extremely loud, and the tune little more than a succession of trills and shakes (*Travels in various countries of the East; more particularly Persia*. London, 1819, t. Ier, p. 244).

d'être parlé; tous nasillent, et ils se délectent de ces choses qui ne nous inspirent que du dégoût.

Il faut donc n'accorder qu'une confiance très-limitée aux airs notés des peuples orientaux rapportés par quelques historiens et par les voyageurs, lorsqu'ils sont dépouillés de leurs ornements; car il se peut que le musicien européen, en dégageant la mélodie des traits considérés par lui comme accessoires, ait précisément supprimé l'essentiel des phrases. Les chants orientaux n'ont leur signification réelle que lorsqu'ils sont notés tels qu'on les entend dans les pays d'où on les a tirés; en leur ôtant leur entourage, on ne les dénature pas moins qu'en leur accolant une partie d'accompagnement harmonisé, pour laquelle ces mélodies ne sont point faites, et qui serait antipathique au sentiment oriental.

Convaincu de l'exactitude de ces faits, dont Villoteau nous avait entretenu souvent, nous nous étions attaché à noter avec soin, et sans rien omettre, des mélodies que nous avait fait entendre, à notre demande, *Aboul d'Jaafar*, attaché de l'ambassade persane à Paris, en 1808. Quelques-unes de ces mélodies ont été publiées à Vienne, en 1822, par un voyageur (1) qui en avait fait une version simplifiée, à laquelle l'abbé Stadler a ajouté un accompagnement de piano; mais, sous cette forme étrangère, les chants ont perdu leur signification propre, et, sans aucun doute, un Persan ne les reconnaîtrait pas. Les mélodies qu'on voit ici sont telles que les chantait Aboul d'Jaafar.

Chant appelé Hidschaz (2).

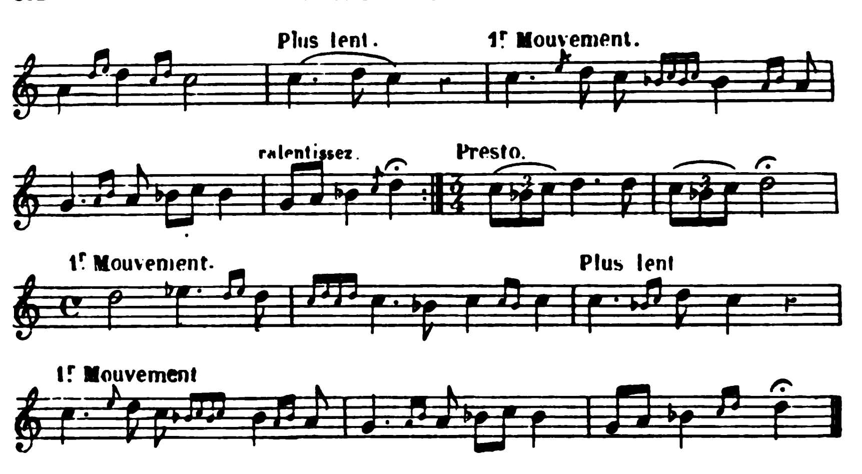


(1) M. Hussard.

(2) Feu M. Reinaud, le savant orientaliste, ne trouvait aucun sens aux inscriptions de ces chants. Je crois qu'elles ne sont que l'indication du mode, dont l'orthographe est plus ou moins altérée. C'est ainsi qu'au lieu de *Hidschaz*, il faut lire ici *Hygiaz*.

Ce premier chant est un hymne en dix strophes. Le sens de la première strophe est celui-ci :

« Moi, le faucon qui plane dans le firmament, je vais m'égarant du monde des esprits; Oh! « ami; oh! ami le plus cher de mon âme! Dieu bien aimé! Moi le favori du très-haut, je suis « éloigné de sa main. Oh! ami; oh! ami le plus cher de mon âme! Dieu bien-aimé! »

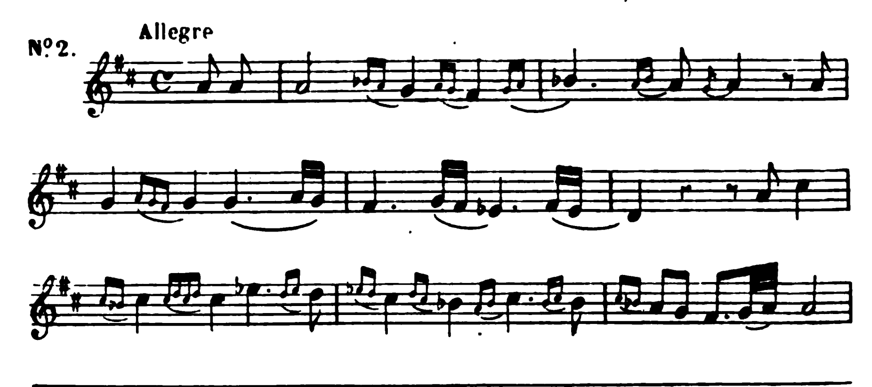


Il est nécessaire de rappeler ici au lecteur que les notes *si* et *mi* ne sont pas précisément à l'intonation de bémol; mais dans l'échelle tonale perso-turque *si* étant à des intervalles égaux de *la* et d'*ut*, comme *mi* est à égale distance de *ré* et de *fa*, ces notes sont sensiblement au-dessous du *si* et du *mi* de la gamme européenne. Cette observation s'applique à toutes les mélodies persanes.

Quelquefois on altère le *si* et le *mi* d'un quart de ton ascendant; ces notes ont alors à peu près la même intonation que les mêmes notes dans la gamme européenne. On en verra des exemples dans une des pièces suivantes.



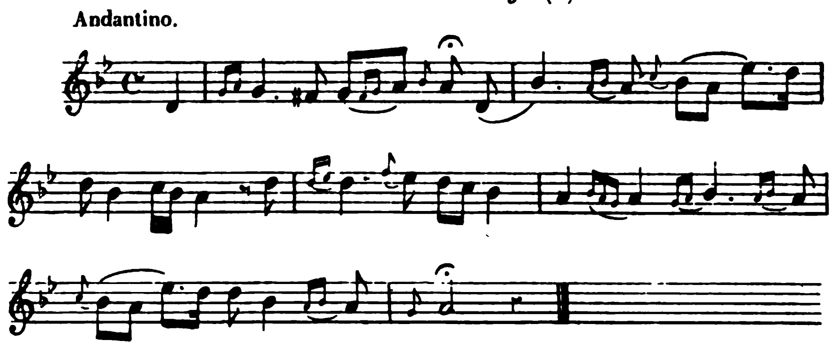
Chant appelé Nihawend (1).
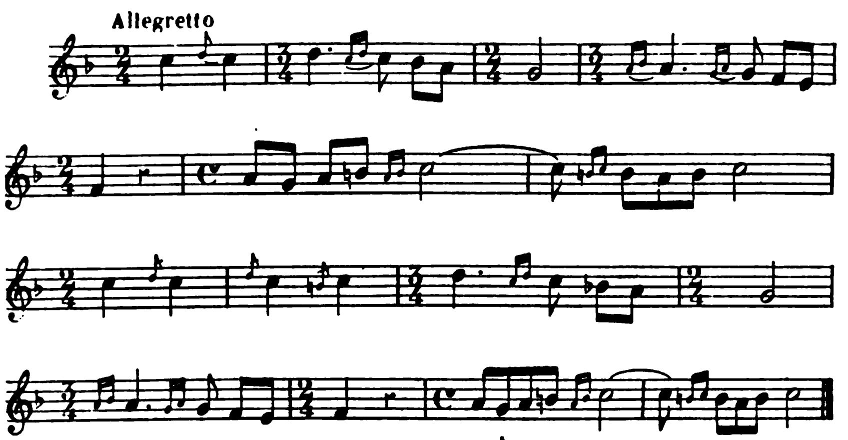


(1) Ce mot est, je crois, une altération de *naoua*, un des modes secondaires.



Chant Adschem busdelyk (1).



Chant Penschougiah (2).



Les mélodies qu'on vient de voir appartiennent à des chants religieux. Ce sont des hymnes chantés en chœur à l'unisson par les moines musulmans appelés *derviches*. Les derviches persans, à l'usage desquels ces chants ont été composés, ont des voix plus belles que les Arabes, et même que les Turcs de Constantinople. Ils sont

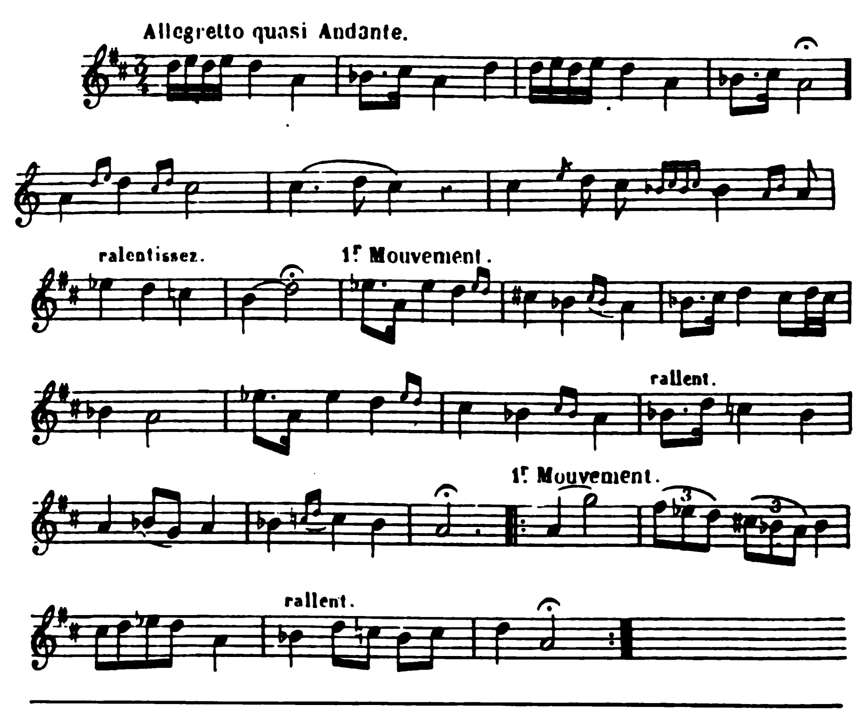
(1) Ici se trouve la confirmation de notre conjecture précédente; car ce mode est évidemment l'*abouseylyk*.

(2) Ce nom ne révèle rien, car le mode n'est pas exactement persan ; c'est le mode *Eraq* des Arabes. *Penschougiah* ou *pentschgiah* est le nom du quatrième son de l'échelle persane de vingt-quatre quarts du ton, suivant la nomenclature de ces sons donnée par Abd-el-kadir.

aussi plus habiles chanteurs, car la plupart des voyageurs qui ont visité les autres parties de l'Asie remarquent avec étonnement la qualité supérieure des voix chez les Persans, et la bonne exécution relative des chanteurs. Il en est parmi eux qui jouissent de la réputation de virtuoses, et qui sont recherchés pour le divertissement des grands et des riches. Ceux-là chantent des chansons d'amour dont ils ont un nombreux répertoire, et dans lesquelles ils mettent une expression touchante, souvent empreinte d'une ardeur dangereuse pour les femmes qui les entendent sans être vues. L'effet produit sur elles par ces chants les pousse quelquefois à user de tous les moyens d'intrigue et de séduction pour faire arriver jusqu'à elles le chanteur, à travers mille dangers.

La mélodie suivante est une chanson amoureuse qui nous fut dictée autrefois par Aboul d'Jaafar.

Chant d'amour persan (1).



(1) Le célèbre orientaliste Langlès eut l'obligeance de traduire pour moi la première strophe de cette chanson. Voici sa traduction :

« Pourquoi me fais-tu languir ? ne sais-tu pas que je suis ton esclave et que je brûle d'a-

Le caractère du chant en Turquie est le même qu'en Perse. Il n'a pas varié depuis le milieu du dix-septième siècle jusque dans la première partie du dix-neuvième ; mais la musique européenne, introduite à Constantinople vers 1830, finira peut-être par pénétrer dans toute la Turquie asiatique.

Les chants de la Turquie se distinguent en trois classes appelées *turki*, *scharki* et *turkmani*. La langue des *turki* est le dialecte populaire de la plus basse classe. Ces chants sont ou guerriers, ou consacrés à l'amour. Les *scharki* sont des chants érotiques dont la mesure et le mouvement sont très-variables et capricieux. Les paroles de ces *scharki* ont un mérite littéraire très-supérieur à celles des *turki;* elles ont pour auteurs les meilleurs poëtes de la Turquie. Les *turkmani* sont aussi des chants érotiques, dont la mélodie est un thème que brode le chanteur par des variations improvisées, avec l'accompagnement d'une grande mandoline appelée *tanbourah bouzourk*, originaire de la Perse, et dont on a vu la description parmi les instruments en usage chez les Arabes (livre quatrième). Les *turkmani* sont chantées particulièrement dans l'Asie Mineure.
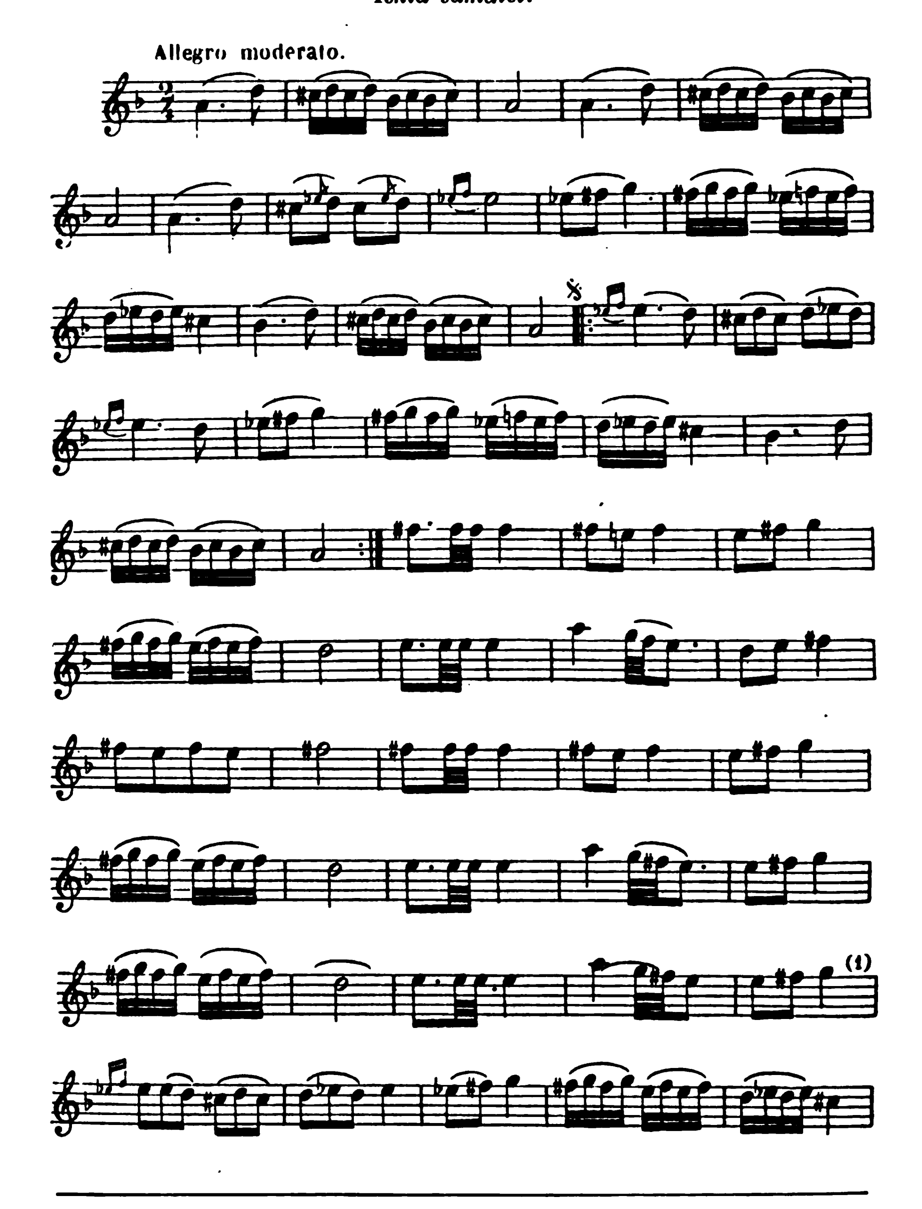
Le chanteur le plus renommé pour ce genre de mélodies fut un Grec du temps de l'empereur Mahmoud, et dont le nom était *Chivéli-Oglou Zorgaki*. Il était supérieur à tous les autres chanteurs de la Turquie par le goût et la variété des ornements du chant, ainsi que par l'expression des paroles passionnées. Il fut souvent appelé chez le sultan, qui prenait plaisir à l'entendre.

Jusqu'à l'époque de la révolution qui a soustrait la Grèce à la domination ottomane, les Grecs de Constantinople et de Smyrne ont été les musiciens les plus habiles de la Turquie. Ils avaient plus de goût, plus d'aptitude pour le chant et pour le jeu des instruments que leurs oppresseurs; la plupart des chansons turques ainsi que les pièces de viole, de luth et de tanbourah étaient composées par eux. Une de ces pièces a été célèbre à Constantinople et dans l'Asie Mineure jusque dans la première partie du dix-neuvième siècle : peut-être l'est-elle encore. Elle se joue sur le *tanbourah* ou sur la *kemangeh :* son nom est *iskia samaïsi*. Nous la transcrivons ici (1).
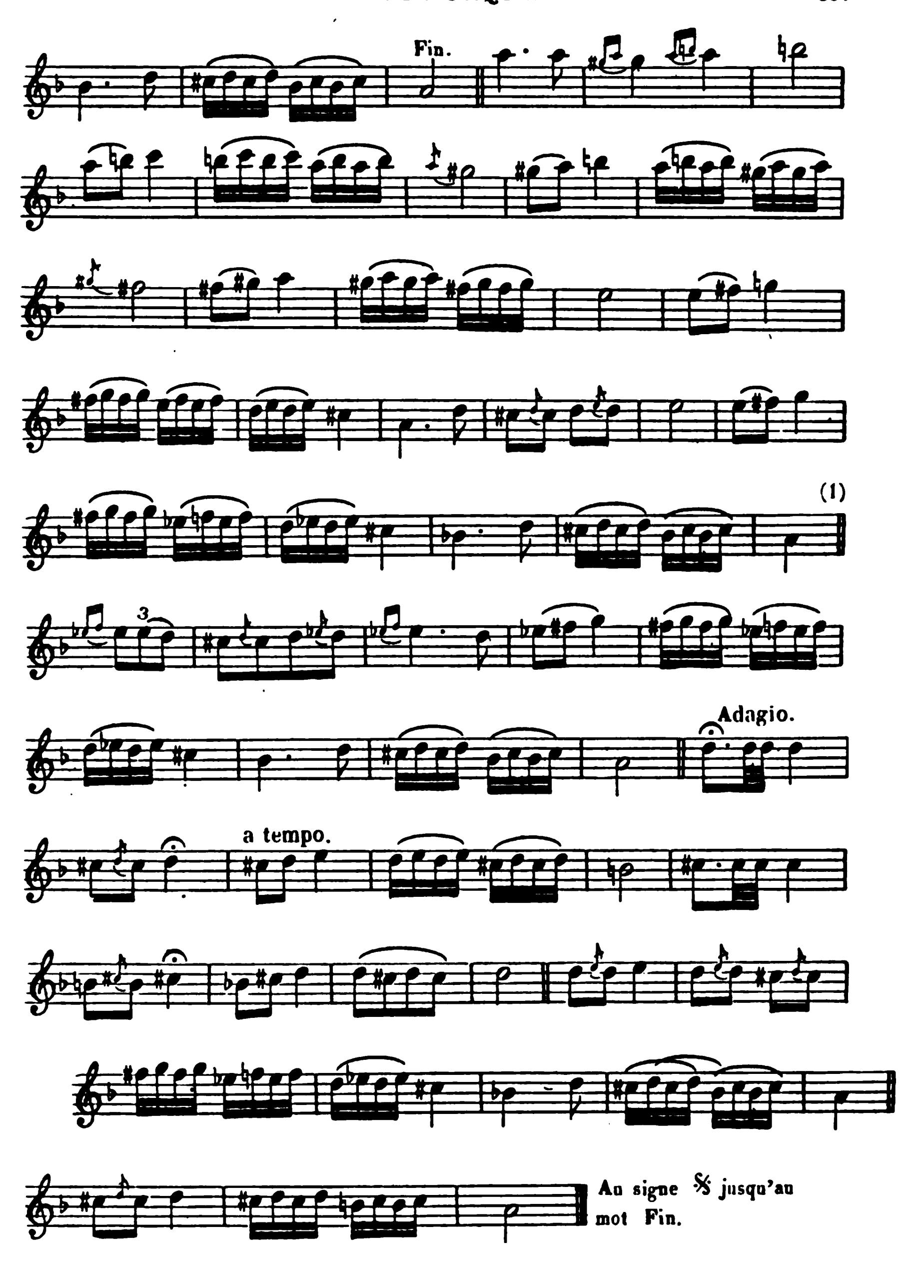
« mour et de désirs ? — Crois-tu donc qu'on puisse voir sans danger tes lèvres vermeilles, les « roses de ton teint, et tes seins agités ? — Réponds à mon amour ! aie pitié de ton esclave. »

(1) Elle est tirée du livre de Toderini, *Letteratura turchesca*, t. I, pl. 2.

Iskia samaïsi.



(1) Dans toute cette période, *mi* est élevé d'un quart de ton.



(1) Dans cette période, *si* et *mi* sont élevés d'un quart de ton.

Il existe à Constantinople un ordre particulier de derviches, appelés *méolevi dervis*, et connus généralement sous le nom de *derviches tournants*. Le fondateur de cet ordre, *Méoluna*, lui a donné des rites différents de ceux qui sont en usage, suivant les prescriptions du Coran. Leur chant est aussi différent de celui des derviches persans. Suivant les traditions de ces moines, leur saint, *Méoluna*, exaltait son esprit en tournant avec rapidité, et dans son extase, il entrait en communication avec le ciel. Pour atteindre le même but, les pratiques religieuses des moines consistent à tourner sur eux-mêmes, d'abord dans un mouvement modéré, puis de plus en plus accéléré jusqu'à ce que, pris de vertige, ils tombent sur les dalles de la mosquée. De longs préludes, exécutés sur la flûte *ney* (1), précèdent cet exercice, et le même instrument accompagne à l'octave, avec les battements du tambour, les voix qui chantent, sans paroles, l'air de la danse tournante.
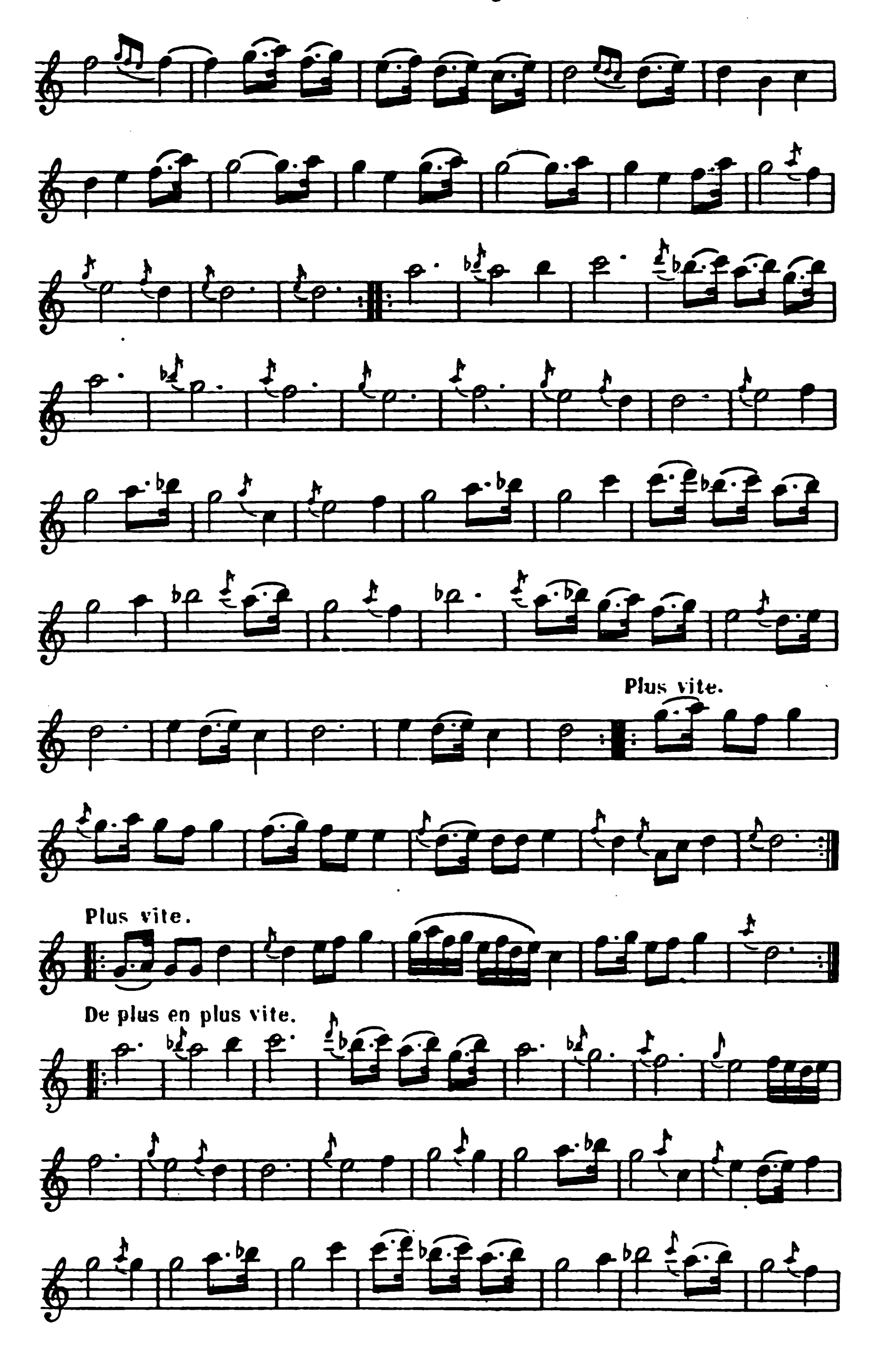
Des plaintes s'étant élevées contre ces derviches, à cause de l'usage qu'ils faisaient de la musique et des instruments dans le culte mahométan, ils furent exilés de Constantinople. Plus tard ils établirent, dans un mémoire remis au Grand Seigneur, que le Coran ne contient rien qui soit contraire à l'emploi du chant et de la flûte pour la prière, et le sultan leur permit de rentrer dans la capitale de l'Empire, d'y avoir une mosquée, et d'y pratiquer le culte à leur manière.
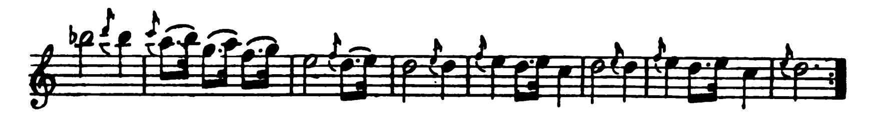
Les derviches tournants se livrent tous à l'étude de la flûte, pour exécuter tour à tour les préludes qui précèdent l'air sur lequel se fait l'exercice tournant et pour jouer cet air. Ils passent parmi les Turcs pour d'habiles joueurs de ney. Il n'est pas sans intérêt de connaître l'air de cette danse extravagante : nous avons cru devoir le placer ici. Le mouvement est d'abord modéré, puis il s'accélère jusqu'à la plus grande vitesse.

Air de la danse tournante des derviches turcs.



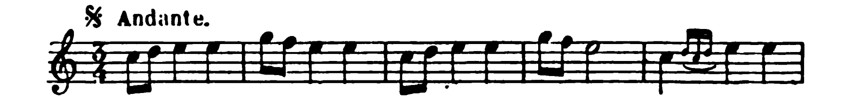
(1) Instrument commun à la Perse, à l'Arabie et à la Turquie.


Plus vite.
Plus vite.
De plus en plus vite.
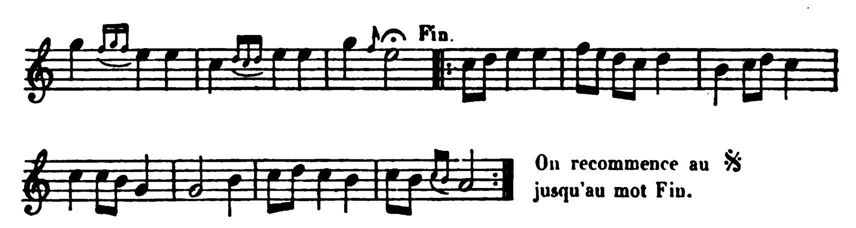


L'air de danse, chez les Persans et chez les Turcs, n'est pas différent de la chanson, car tous les airs de danse se chantent comme chez les autres nations asiatiques. Le rhythme de ces airs est rarement vif, la danse des Orientaux n'étant pas sautante; elle se compose, dans la Perse, dans la Turquie, comme chez les Arabes, d'attitudes du corps, de mouvements passionnés et de jeux de physionomie auxquels des airs langoureux sont souvent convenables. Les femmes seules dansent, particulièrement dans les harems : jamais on ne voit danser un Persan ou un Turc.

Chez les Persans, l'espèce de viole appelée *kemàngeh* accompagne souvent à l'unisson la chanson de danse; mais dans les harems turcs on préfère le *tanbourah*, sorte de mandoline dont il y a plusieurs espèces qui ont été décrites dans le quatrième livre de cette Histoire. Le tambour de basque et les castagnettes se joignent à la kemângeh ou au *tanbourah* et marquent le rhythme, sans le faire sentir avec trop d'énergie, car les battements du tambour pour la danse ne se font qu'avec les doigts. En Perse, la danseuse ne chante pas l'air de la danse; il est chanté par une autre femme ou par un jeune garçon. En Turquie, les chanteuses, danseuses et joueuses d'instruments dans les harems ont été longtemps des esclaves grecques ou circassiennes. La plupart des airs de danse qu'on entendait autrefois à Constantinople étaient originaires de la Grèce et de l'Asie Mineure, ou avaient été composés par des musiciens grecs attachés au service des sultans. Celui qu'on voit ici a été un des airs de danse lente les plus célèbres du dix-huitième siècle, dans la Turquie d'Europe (1).



(1) Cet air, publié dans l'*Essai sur la musique* de La Borde, t. I, p. 385, y est mal noté sous le rapport de la mesure. L'air turc, dont j'ai une bonne copie, est tout entier en mesure à trois temps, comme on le voit ici.



Pour avoir une idée juste de l'effet d'une telle mélodie, il ne faut pas oublier que, conformément à l'échelle perso-turque, le manche du *tanbourah* est divisé de telle sorte que les notes *si* et *mi* sont sensiblement moins élevées que dans la gamme européenne, et, conséquemment, qu'à chaque retour de ces notes dans l'air qu'on vient de voir, notre oreille serait affectée d'une intonation fausse, qui charme celle d'un Persan ou d'un Turc.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE PERSANS ET TURCS.

Il y a peu de chose à dire des instruments de musique des Persans qu'on ne sache déjà par ce qui a été dit, dans le quatrième livre de cette Histoire, concernant les instruments des Arabes, dont la plupart sont originaires de la Perse. Une observation historique digne d'attention se présente néanmoins à cette occasion, c'est que dans l'antiquité orientale il y eut deux conceptions très-distinctes des organes de la sonorité instrumentale provenant de deux races différentes, c'est-à-dire les Sémites et les Ariens. Sorties vraisemblablement de la même souche à une époque qui précéda toute civilisation, ces races se développèrent chacune dans une direction particulière, en vertu des modifications de leur organisation primitive, occasionnées par le climat, le mélange à d'autres races, et d'autres causes inconnues. Dans ces directions, qui s'éloignent de plus en plus l'une de l'autre, se trouve l'explication de toutes les différences qui séparent ces deux races, et en particulier de leurs inventions d'instruments de musique. On ne voit en effet aucune analogie entre les organes sonores des Égyptiens, Chaldéens, Assyriens, Hébreux, Phéniciens, et

ceux des peuples de l'Inde et de la Perse. Chez les premiers ce sont des harpes de formes variées, des trigones à cordes pincées ou frappées, des cithares, des flûtes obliques ou traversières, et de doubles flûtes égales ou inégales. Rien de tout cela chez les Ariens : des luths et mandolines ou *tanbourahs* de grandes dimensions, montés de cordes redoublées et munis de manches avec touches pour varier les intonations; des instruments à archet de toutes formes; des hautbois de diverses tailles avec de larges pavillons; enfin, une grande variété de tambours et d'instruments de percussion.

Après les conquêtes des Perses dans l'Asie occidentale et la soumission de l'Égypte à leur empire, les Sémites restèrent fidèles à leurs goûts musicaux : ils conservèrent leurs instruments, comme les Perses et les Mèdes gardèrent ceux de leur pays, et les harpes, les cithares ne s'introduisirent pas plus chez ceux-ci, que les instruments à archet chez les autres. Ce ne fut que onze siècles plus tard que les Arabes, vainqueurs à leur tour de toutes les populations orientales, et novices encore dans la musique, reçurent des Perses une doctrine de cet art, des formes mélodiques, et de nouveaux instruments qui remplirent le vide laissé par les harpes et les cithares, ensevelies depuis longtemps sous les ruines gigantesques de l'Asie et de l'Égypte. Alors seulement (652 de J.-C.), les *éouds* (luths), les *tanbourahs*, les *rebabs* et les *kemângehs* devinrent les organes de toute la musique de l'Orient.

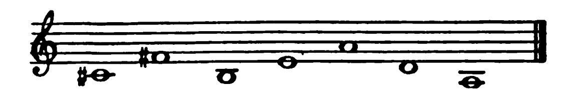
Cette distinction des temps, qui n'a pas été faite jusqu'à ce jour, jette la lumière sur l'histoire de la musique orientale, trop longtemps confuse et environnée de contradictions. Il était d'autant plus nécessaire de dissiper les ténèbres répandues sur ce point, que ce moyen était le seul qui nous fût offert pour parvenir à la connaissance réelle de la musique des Grecs, et conséquemment à l'origine de l'art européen.

De tous les instruments à cordes pincées de la Perse, l'*éoud* (le luth) est le plus ancien et celui dont la construction et l'accord indiquent la conception la plus complète de l'art (1). On a vu dans le

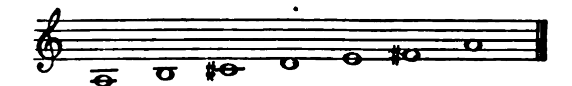
(1) Kiesewetter pense que les Perses ont dû prendre pour modèle du luth ou de l'*éoud* l'instrument à manche monté de deux cordes qui se voit sur les monuments de l'Égypte, pendant leur domination dans ce pays (525 à 323 avant J.-C.). *Cf. Die Musik der Araber*, p. 59. Cette conjecture n'est guère admissible, car les grandes dimensions de l'instrument persan, et la conception tonale qu'il révèle, même dans ses plus anciennes limites, réduites à quatre cordes, ne peuvent avoir rien de commun avec le petit instrument égyptien, dont les dimensions,

quatrième livre que lorsque les Arabes reçurent cet instrument des Persans, il était monté de quatre cordes et quelquefois de cinq, et qu'on en trouve la description détaillée dans le traité de musique du Farabi, composé dans la première moitié du dixième siècle. A cette époque, l'*éoud* n'avait qu'une corde pour chaque son; plus tard, les cordes furent doublées, le chevillier fut allongé et percé de trous pour quatorze chevilles, c'est-à-dire pour sept sons à double corde.

L'*éoud* persan n'avait pas exactement le même accord que celui des Arabes, parce que l'échelle tonale de la musique persane n'avait pas dix-sept intervalles dans l'octave, mais vingt-quatre. Son accord, dans l'instrument à sept cordes, était donc celui-ci :



Il représente la suite de notes à vide qu'on voit ici :



Pour comprendre l'effet de cet accord, il ne faut pas oublier que dans le système persan le *si* et le *mi* sont sensiblement plus bas que dans la gamme européenne.

Les cases qui divisaient le manche de l'*éoud* persan étaient plus rapprochées et en plus grand nombre que dans l'instrument arabe, l'échelle générale de la musique persane étant de quarante-neuf sons dans les deux octaves de son étendue, tandis qu'elle n'est que de quarante sons dans celle des Arabes, composée de deux octaves et une tierce majeure.

Les difficultés du doigter de l'*éoud* ont été cause, sans doute, de la diminution progressive du nombre des musiciens persans qui en jouent; les guerres civiles qui ont désolé et ruiné la Perse, depuis les dernières années du dix-huitième siècle, paraissent avoir fait décliner aussi la culture de la musique dans ce pays et fait disparaître
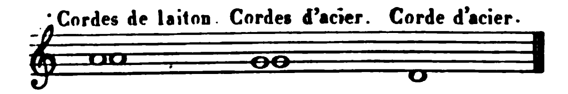
---

calculées d'après la taille des personnages qui en jouent, sont à peine celles du petit *tanbour boulghâry* des Arabes, et dont les ressources tonales ne sont pas plus étendues, étant bornées à deux cordes.

l'usage du plus beau de ses instruments, car les voyageurs modernes ne mentionnent plus le luth ou l'éoud parmi ceux qu'ils ont entendus; Chardin est le dernier qui en ait parlé. Le *tanbourah* ou *tanbour bouzourk*, plus facile à jouer, et la schtâreh ou guitare sont aujourd'hui à peu près les seuls instruments à cordes pincées dont l'usage soit répandu dans la Perse.

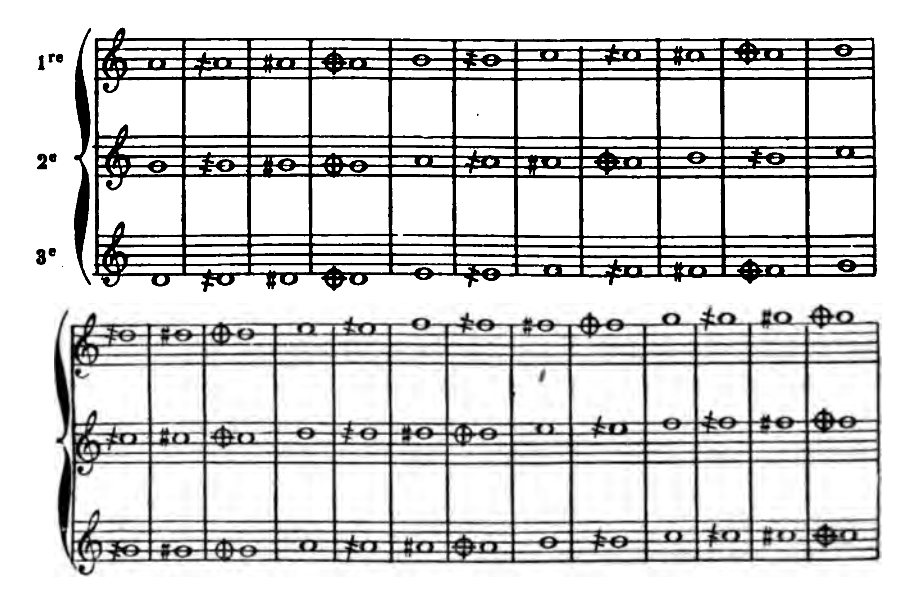
La construction du *tanbour bouzourk* ayant été expliquée dans le quatrième livre, il ne peut être parlé ici de cet instrument que sous le rapport de son accord persan, qui diffère de l'arabe de même que les deux systèmes de tonalité.

Le tanbour bouzourk persan, appelé communément *târ*, (تار), ce qui signifie littéralement une *corde*, est monté de cinq cordes de laiton et d'acier qui forment deux sons doubles et un simple, accordés de cette manière :



L'étendue du manche de l'instrument sur ses trois cordes et les variétés de chacune de ces cordes se voient dans le tableau suivant :

TABLEAU DE L'ÉTENDUE ET DE LA VARIÉTÉ DES SONS DU TANBOUR BOUZOURK PERSAN.



Le tanbour bouzourk est d'un usage général en Perse pour accompagner les voix à l'unisson et faire les ritournelles. Il est aussi employé pour certaines pièces instrumentales et pour la danse ; on l'accompagne alors avec un ou deux grands tambours de basque qui de la Perse ont passé chez les Arabes, sous le nom de *bandyw* ou *bendyw*. Un dessin de William Ouseley, fait d'après nature, représente un concert de ce genre, dont on voit la reproduction ci-contre (fig. 92) (1).



Fig. 92.

Le second instrument à cordes pincées des Persans est une guitare à quatre cordes doubles dont le nom est *schtâreh* (2). C'est la *qitârah* des Arabes et la *kuitrâ* des Maures. Tous ces noms sont évidemment dérivés du *kinnor* hébreu, κινύρα grec, dont le *kissar* berbère est aussi une dérivation, quoique les instruments soient de genres différents, puisque les uns ont un manche pour la formation des intonations, et que les autres n'en avaient pas. Il résulte de ces rapprochements que si les Persans ont fourni aux Arabes la plus grande partie de leurs ins-

---

(1) *Travels in various countries of the East, more particularly Persia* (London, 1823), t. III, pl. 81, fig. 1.

(2) *Ibid.*, t. III, p. 350.

truments, ils en ont reçu leur *schtâreh*, car ce mot n'a pas de racine persane.

Une autre *schtâreh* à cinq cordes existait dans la Perse, antérieurement au quinzième siècle; Abd-el-Kadir en donne la description (p. 52 de son traité de musique manuscrit, n° 1061 de la bibliothèque de Leyde), reproduite par Kosegarten (1). Si cet instrument est encore au nombre des organes sonores des Persans, il est d'un usage peu répandu, car William Ouseley, qui, pendant son voyage, a examiné avec soin les instruments de musique de la Perse, n'en parle pas.

On trouve aussi dans la Perse l'instrument à cordes nombreuses appelé *santyr* (2), qui, comme on l'a vu dans le quatrième livre, est un diminutif du *qânon* arabe, n'ayant que deux cordes pour chaque note, tandis que le qânon en a trois. Le *santyr*, dérivé du *tympanon* de l'antiquité orientale, n'est pas d'origine persane: il a été, sans aucun doute, introduit dans la Perse par les Arabes.

La Perse a fourni aux Arabes, à tous les peuples de l'Asie occidentale ainsi qu'aux Turcs, le modèle de l'instrument à archet appelé *kemângeh* ou *kemâncheh*, qui dans le midi de cette contrée se prononce *kamouncheh*. La kemângeh persane a le corps sphéroïde dans la partie antérieure et plat du côté de la table. Ce corps est fait en bois de mérisier; son diamètre, mesuré au centre, est de 22 centimètres. La table est faite de parchemin collé sur les bords de la caisse sonore, ou d'une peau de bayâd. Le manche, appelé *a'moud*, est une colonne dodécagone, large vers le chevillier et diminuant progressivement jusqu'au corps de l'instrument, dans lequel il s'emboîte. Une tige de fer traverse ce manche ainsi que le corps sphérique dans toute leur longueur, et forme le pied. La tête, appelée aussi *cordier* ou *volute*, est traversée horizontalement par trois chevilles qui tendent trois cordes de boyau, lesquelles passent sur un chevalet posé obliquement sur la table, et vont s'attacher au pied de l'instrument. L'archet est une simple baguette de coudrier, longue d'environ 80 centimètres, aux extrémités de laquelle est attachée une mèche de crins noirs. On voit page 407, fig. 93, la figure

(1) *Alii hispahanensis Liber Cantilenarum magnus. Præmium*, fol. 187.
(2) *Trāvels in various countries of the East*, etc., t. III, p. 350.
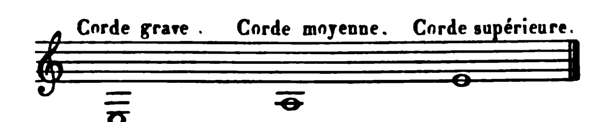
de l'instrument avec l'archet et la manière de le tenir.



Fig. 93.

Les meilleures *kemângeh* persanes se fabriquent à Chiraz. Ces instruments ne sont pas toujours faits de la même matière ; on en voit dont le corps est une simple gourde, plus ou moins ornée de morceaux d'ivoire ou de nacre. « Quelquefois, dit Abd-el-Kadir, le corps de cet instrument est formé de « l'écorce d'une noix de coco sur laquelle sont tendues des cordes « en crin (1); mais plus souvent le corps (de l'instrument) est en « bois, et les cordes sont faites en soie (2). »

Beaucoup de chanteurs persans préfèrent l'accompagnement de la kemângeh à celui de tout autre instrument pour guider leur voix, parce que les intonations en sont plus facilement perceptibles et plus soutenues. La kemângeh persane diffère de la *kemângeh a gouz* des Arabes en ce que celle-ci n'a que deux cordes, et que l'autre en a trois, dont l'accord est tel qu'on le voit ici :



Chacune de ces cordes peut fournir les intonations par quarts de

(1) La *kemângeh a gouz* des Arabes est en effet construite en noix de coco, et les cordes sont composées de mèches de crins noirs.

(2) وبعضى كاسه دانرا از پوست جوز هندي سازند و بران سري بند بد اما بعضي كاسه و انرا از چوب سازند و بران ابرشنيه بندند

Mss. de Leyde, n° 1061.

ton dans la première octave et par demi-tons dans la deuxième. Cependant il existe en Perse une sorte de *kemângeh* semblable à la *kemângeh a gouz* des Arabes. Ouseley en vit une, près de la ville de *Zérab*, laquelle était jouée par un pauvre musicien qui exécutait la mélodie sur une corde pendant qu'il faisait sonner incessamment l'autre comme une sorte de bourdon. Ces cordes étaient faites de crins noirs comme celles de la *kemângeh a gouz* des Arabes (1).

Le rebâb est aussi un instrument à archet en usage dans la Perse comme en Arabie; mais il ne ressemble pas à la description qu'en a donnée Villoteau, d'après les instruments de ce nom qu'il avait vus en Égypte. W. Ouseley dit, en parlant d'un concert qu'il entendit chez un personnage du gouvernement persan, que les instruments consistaient *en deux petits violons* de l'espèce appelée *rebâb* (رباب), et de deux guitares (2). Il est à remarquer que le *rebâb* des États mauresques n'a pas non plus la forme trapézoïdale de celui qu'a décrit Villoteau; c'est une viole, montée de deux cordes, qui se joue en l'appuyant sur le genou. L'étendue de la corde unique du *rebâb* de Villoteau n'est que d'une sixte mineure, parce que la forme de l'instrument s'oppose au démanché; il n'en est pas de même du rebâb à deux cordes de l'Algérie, ni de celui des Persans. Si l'accord de celui-ci est conforme au principe général de l'Orient, pour les instruments à archet comme pour ceux à cordes pincées, il doit être comme on le voit ici :

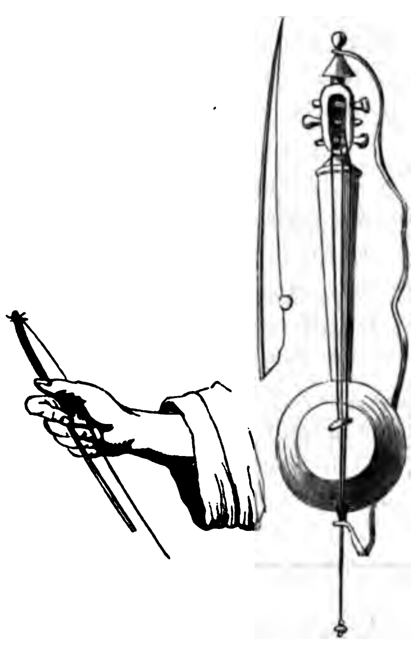


Fig. 94.



(1) Ouvrage cité, t. III, p. 322.

(2) Two men played on small violins of the kind called rebâb (رباب), and two on guitars. Ouvrage cité, t. III, p. 470.

On a entendu cet instrument à Paris, joué par les musiciens de Tunis à l'exposition universelle de 1867.

Quelques pauvres musiciens ambulants des provinces méridionales de la Perse ont une sorte de petite viole à deux cordes, dont le corps est formé de deux tiers d'une noix de coco, et dont la table de résonnance est une planchette de bois à mailles fines. On en voit la forme page 408, fig. 94.

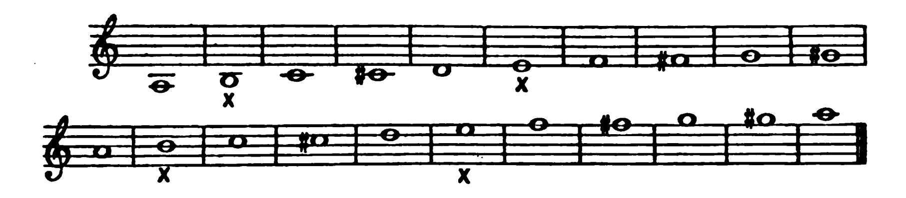
Les Persans ont un hautbois, instrument à vent et à anche, appelé *zournâ* (1) ou *zournay*. C'est le *zamr* des Arabes. Cet instrument paraît être, d'après son étymologie, destiné particulièrement aux repas et aux réjouissances. Le nom de flûte que lui donnent les lexiques, à cause de sa terminaison *nay*, flûte, n'est pas exact; car dans la flûte, c'est la colonne d'air contenue dans le tube qui vibre et résonne, et dans le hautbois ce sont les battements de l'anche qui produisent le son. Il est bon de remarquer toutefois qu'on appelait également flûte chez les Grecs l'un et l'autre genre d'instruments. On n'a pas jusqu'à ce jour de renseignements suffisants sur les dimensions et l'étendue du *zournâ* ou *zournay*, et son existence n'a été signalée dans aucune collection d'instruments en Europe.

La flûte à bec appelée *nay*, qui se trouve partout dans l'Orient, est originaire de la Perse. C'est un des instruments qui y sont fréquemment employés pour guider les voix. Un nay persan, qui se trouve dans ma collection, est percé de sept trous d'un côté, comme le *nay* arabe, et d'un huitième sur le côté opposé, lequel se bouche avec le pouce de la main gauche. Ce *nay* est un tube de roseau long d'un mètre 29 centimètres, et descend plus bas d'une quarte que le grand nay arabe, dont la longueur n'est que de 77 centimètres. La disposition des trous est telle, que les *si* et *mi* sont plus bas que dans la gamme européenne.

---

(1) زورنا ou plutôt سورنای *sournáy*, ce qui signifie flûte *des festins* ou *des noces*, de سور, *sour*, festin, noces, et de نای, *náy*, flûte.

Échelle du *nay*, flûte persane.



Il existe en Perse plusieurs *nays* plus petits, sur lesquels on n'a pas de renseignements.

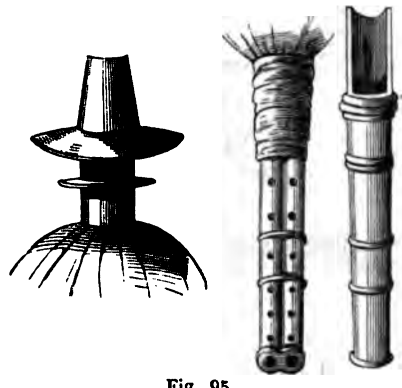


Fig. 95.

Parmi les instruments à vent de la Perse, on rencontre assez fréquemment une cornemuse bien construite, appelée *nay ambâ-nah* (1). Une outre à laquelle sont attachés deux tubes percés de six trous chacun, avec un tube inflateur qui renouvelle le vent dans l'outre, composent cet instrument. Les détails de sa construction se voient fig. 95.

William Gore Ouseley, qui entendit le *nay ambânah* accompagné par les battements d'un petit tambour, dans le midi de la Perse, a donné la représentation du groupe des deux musiciens que l'on voit page 411, fig. 96 (2).

Ouseley donne le nom de *dohl* (دهل) au tambour qu'on voit dans cette figure et qu'il décrit ainsi : « un cylindre de bois, couvert de « parchemin aux deux extrémités ; un de ces parchemins est si « tendu, qu'il sonne une octave plus haut que l'autre. »

Les instruments métalliques à tubes ouverts, du genre des trompettes, existent dès longtemps en Perse, car Abd-el-Kadir, qui vivait dans la première moitié du quinzième siècle, les mentionne dans son

(1) De نی , *roseau, tuyau*, etc., et انبانه , *sac fait d'une peau de mouton entière.*

(2) W. Ouseley, ouvrage cité, t. Ier, pl XIV.

traité de musique; mais les voyageurs n'en ont pas parlé, et l'on n'en connaît jusqu'à ce jour ni la forme ni les dimensions.



Fig. 96.

La classe des instruments de percussion persans se compose de crotales, qui ne sont en usage que pour la danse, et de tambours. Les crotales sont les cymbales et les castagnettes. Les cymbales, appelées کاس, *kâs*, ont la même forme que les cymbales turques et européennes. Leur matière est un mélange de cuivre, d'étain et de bismuth, mis en fusion, puis travaillé au marteau. Leur diamètre, pris au centre, d'un bord à l'autre en passant au-dessus de la cavité, est de 25 centimètres. Lorsqu'on les frappe l'une contre l'autre, en les séparant avec rapidité, elles produisent un son éclatant qui résonne longtemps. Il y a aussi de plus petites cymbales, dont le diamètre n'est que de 14 centimètres, et dont les plateaux sont fort minces. Elles ont beaucoup d'analogie avec les cymbales des bayadères indiennes. Les castagnettes, dont le nom est سجّات, *soggât*, sont de petits disques en métal ou en bois, percés au centre de petits trous, pour y passer un cordonnet qui s'attache aux doigts des danseuses.

Le nom générique du tambour de basque est *dâireh* (دایره); mais

chez les Persans il désigne particulièrement le tambour de basque de dimension moyenne, tel que celui qui est en usage chez les Européens. Le *bandyr* est le grand tambour formé d'un cerceau en bois, couvert d'une peau de chèvre préparée, dont il a été parlé précédemment. Ce tambour a toujours intérieurement quatre ou cinq cordes de boyau, lesquelles sont adhérentes à la peau tendue et en renforcent la sonorité. Le *dohl* des Persans a la forme de nos tambours d'enfant. Tous ces tambours sont musicaux, en ce qu'ils se combinent toujours avec les autres instruments et se battent avec les mains, ou simplement avec les doigts, pour marquer les temps de la mesure et le rhythme. Les grands tambours des cérémonies persanes sont d'une autre espèce : leur diamètre est d'environ 80 centimètres; la caisse n'en a que 35 de hauteur. Ce tambour se met à plat sur le dos d'un porteur, suivi de celui qui frappe sur la peau tendue de l'instrument avec de fortes baguettes, comme on le voit dans ce groupe d'un fiancé et de ses compagnons :



Fig. 97.

CHAPITRE SIXIÈME.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE PERSANE.

Une organisation spéciale dispose la population persane pour la culture de la musique. Les voix sont belles dans la plus grande partie de la Perse; elles n'ont pas le nasillement systématique si général et si désagréable des peuples de l'Asie occidentale, de l'Égypte et des États mauresques. Les accents gutturaux sont plus adoucis par les chan-

teurs persans que par les Arabes. Ils chantent avec plus de goût, d'expression, et les ornements de leur mélodie sont moins multipliés et mieux adaptés au caractère des phrases. Les voyageurs s'accordent à donner des éloges à la musique qu'ils ont entendue dans la Perse ; William Ouseley, qui visita ce pays en observateur exact et en savant, exprime en termes non équivoques le plaisir que lui fit éprouver la musique persane en plusieurs circonstances, nonobstant l'absence d'harmonie, et certaines étrangetés d'intonation, qui dans les premiers temps de son séjour blessaient son oreille.

Parlant de la réception gracieuse que lui avait faite le vizir Mirzà Rezà, il dit : « Là, je fus fêté avec une ample collation et régalé du « chant d'un garçon dont les facultés musicales le plaçaient au-dessus « de tous ses rivaux dans ce pays, remarquable par ses nombreux et « excellents chanteurs. Sa voix était à la fois puissamment claire et « douce, et mon oreille (en l'écoutant) fut parfaitement réconciliée « avec le style du chant persan. Son agréable et plaintive mélodie « me fit un plaisir extrême (1). »

Dans un autre passage de son livre, après avoir donné des éloges à l'hospitalité dont il était l'objet, il ajoute : « Après que nous eûmes été « assis pendant une demi-heure, un intendant, qui, en son absence « (du ministre), recevait les hôtes, appela les musiciens et une bande « de *sâzindeh*, ou instrumentistes, se réunit immédiatement : c'é- « tait la meilleure qu'il y eût à Téhéran, ou peut-être en aucune autre « ville de la Perse. Parmi eux se trouvait un chanteur qui ne jouait « d'aucun instrument. Les instruments étaient deux *kemângehs*, sorte « de violons précédemment décrite, un *santir* ou tympanon dont les « cordes métalliques étaient frappées avec de petits bâtons crochus, « une *schtâreh* ou guitare, et deux *dâïrehs* ou tambourins. Tous les « exécutants joignaient de temps en temps leur voix à l'unisson des « instruments, et l'homme qui dirigeait la bande, en jouant de la « *kemângeh*, semblait être transporté à certains passages et inspiré « par les paroles et par la musique, laquelle était d'un genre solennel,

(1) Here I was sumptuously feasted with an ample collation, and entertained with the vocal performance of a boy whose musical powers placed him above all competitors in this country, remarkable for its numerous and excellent singers ; his voice was indeed wonderfully clear and soft ; and my ear being perfectly reconciled to the Persian style of singing, I was much delighted by his sweet and plaintive melody. (Ouvrage cité, t. III, p. 290.)

« ou plutôt plaintif : j'avoue que j'en éprouvai une vive satisfac-
« tion (1). »

Enfin, Ouseley dit encore ailleurs : « Nous fûmes régalés de « musique vocale et instrumentale. Deux hommes jouaient sur de « petits violons de l'espèce appelée *rebâb*, et deux sur des guitares, « chantant de temps en temps d'une manière agréable et mélo- « dieuse, mais particulièrement, du moins dans mon opinion, lors- « qu'ils exécutaient des airs persans, et en cela, quoique Turcs, ils « semblaient exceller, préférant probablement ces mélodies à celles « de leur pays. J'eus beaucoup de plaisir en entendant encore une « fois une agréable chanson avec laquelle mon oreille était devenue « familière à Chiraz et à Téhéran (2). »

Ces extraits font voir que la culture de la musique est encore florissante chez les Persans, quoique les horreurs inséparables des guerres civiles qui ont longtemps désolé le pays aient dû lui porter de rudes atteintes. Le chant et le jeu des instruments exercent, sans aucun doute, une vive impression sur la population, puisqu'ils sont inséparables des jouissances qu'on croit devoir offrir aux étrangers accueillis avec l'hospitalité naturelle à tous les peuples de l'Orient. Ainsi qu'on vient de le voir, les personnes d'une classe élevée ont tous des musiciens attachés à leur service. Ces chanteurs, ces instrumentistes sont appelés à se faire entendre plusieurs fois chaque jour devant le maître de la maison, et la musique se joint toujours aux délassements, pendant lesquels on boit le café et l'on fume, et lorsque les femmes du

(1)... After we had sat about half an hour, a mirza, who in his absence received guests, called for the musicians, and a band of *sázindeh* (سازنده) or instrumental performers immediately assembled, the most excellent that *Tehrán*, or perhaps any other Persian city could afford. With these was one man who exerted his voice only; the instruments were two *kemáncheh*, that sort of violin before described; one *santyr* or dulcimer, the wire strings of which were struck with little crooked sticks; one *schtáreh* or guitar, and two *daïreh* or tambourines. All the performers occasionally joined their voices to the tones of their instruments, and the man who led this band (playing on the *kemáncheh*), seemed at some passages to be delighted and inspired both by the words and musick, which was of a solemn or rather plaintive kind and, I confess, gratified me exceedingly (ouvrage cité, t. III, p. 350).

(2) We were gratified with instrumental and vocal musick; two men played on small violins of the kind called rebâb (رباب) and two guitars; singing occasionally in a very soft and melodious manner : but especially so, at least in my opinion, when they performed Persian airs; and in these, although Turks, they seemed to excel : prefering them probably to their own. I was pleased, on hearing once more a sweet song which had become familiar to my ear at Schiraz and at Tehran.

harem sont réunies derrière les tapisseries. Mais ce n'est pas seulement chez les principaux personnages de l'État et dans la classe aisée que se manifeste le goût de la musique, car le peuple trouve ses plus vives jouissances dans le chant et dans le jeu des instruments. Partout William Ouseley rencontrait de pauvres gens qui se consolaient de leur misère en chantant de mélancoliques mélodies et jouant de la *kemângeh*, du *tanbourah*, ou de la *schtâreh*. Dans les voyages de W. Ouseley, le camp de l'ambassadeur d'Angleterre était sans cesse visité par quelque musicien ambulant ou résidant dans un village voisin. Dans toutes les occasions de réunions, on rencontre la musique chez les Persans. A Téhéran, Ouseley entendait partout le son des instruments pendant plusieurs heures de chaque nuit. La police de cette ville, très-sévère et arrêtant quiconque se trouve dans les rues après une certaine heure, est indulgente pour les plaisirs que la population goûte dans l'intérieur des maisons; connaissant le penchant invincible du peuple pour la musique, elle ne met obstacle ni aux chants ni au son des instruments qui retentissent pendant une partie de la nuit. Il y a d'ailleurs peu d'inconvénient pour le repos des habitants dans ces résonnances nocturnes, car l'usage de dormir pendant une partie du jour est général dans les provinces méridionales de la Perse.

La musique est inséparable de toute cérémonie chez les Persans; on la retrouve dans la plupart des circonstances de la vie. A l'occasion des mariages, c'est encore la musique qui remplit une partie du jour des noces. Le matin, lorsque la fiancée se rend au bain, accompagnée de plusieurs femmes du voisinage, le cortége est précédé de six à huit musiciens qui jouent du *zournay* (hautbois), du *nay* (flûte) et du tambour. Pendant le repas de noce, on chante et l'on joue de la kemângeh et de la *schtâreh*, et les amis s'enivrent en buvant une grande quantité de vin; car les Persans ne sont pas rigides observateurs des préceptes du Coran à ce sujet; puis vient la danse et toujours la musique.

La musique tient aussi une place importante dans les mosquées ainsi que dans les monastères de derviches. On a vu dans le quatrième chapitre de ce sixième livre quelques-uns des chants des derviches persans : il en existe beaucoup d'autres; tous ont une certaine élévation de style. L'opinion généralement répandue, que la loi de Mahomet interdit le chant dans la prière des musulmans, est une erreur; il

n'y a pas un seul verset du Coran où cette interdiction soit formulée. Ce qui est vrai, c'est que la liturgie primitive du culte mahométan n'avait pas compris le chant dans ses cérémonies. La lecture de certains versets du Coran, suivant les saisons et les jours, composait originairement tout le service des mosquées. Cependant cette ancienne liturgie proscrivait si peu le chant, que l'appel à la prière, par les *mouezzin* du haut des minarets, est un chant traditionnel qui remonte aux premiers temps de l'islamisme. Les derviches turcs, ainsi qu'on l'a vu précédemment, chantent aussi certains hymnes.

Les Persans n'ont pas conservé la pureté primitive des Perses ; des mélanges successifs des races sémitique, mongolique et touranienne, pendant de longues périodes, ont altéré le sang arien, et ont incontestablement diminué les facultés originelles de cette race privilégiée. Cependant la supériorité de ces facultés est restée dominante et se montre avec évidence dans le degré de sociabilité plus élevé chez les Persans que chez les autres peuples musulmans : dans les œuvres de leurs poëtes, dans la composition de leurs chants, ainsi que dans l'exécution vocale et instrumentale, on reconnaît une organisation supérieure à celle des Arabes et des Turcs. On ne peut savoir ce que serait devenu l'art musical chez un peuple si bien organisé, si des révolutions multipliées, dès les temps les plus anciens, des guerres, tantôt profitables et tantôt désastreuses, des invasions formidables du pays se succédant à plusieurs siècles de distance, enfin, le mélange du sang arien avec celui de races inférieures, n'avaient faussé le développement naturel de son heureuse nature.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE SÉMITIQUE. — (CONTINUATION.)

LIVRE QUATRIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES ARABES, LES MAURES ET LES KABYLES.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES ARIENS.

LIVRE CINQUIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES HABITANTS DE L'INDE.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES D'ORIGINE ARIENNE ET TOURANIENNE.

LIVRE SIXIÈME.

LA MUSIQUE CHEZ LES PEUPLES DE LA PERSE ET DE LA TURQUIE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU DEUXIÈME VOLUME.



